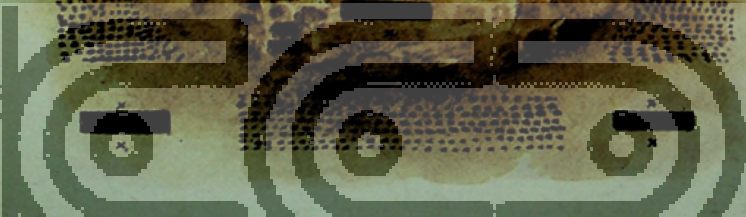


# Secolul 20



300 • 300 • 300 • 300 • 300 • 300 • 300

PREZENTAREA ARTISTICĂ  
DOINA DUMITRESCU

REDACTORI RESPONSABILI DE NUMĂR  
ALEXANDRU BACIU  
ILIEȘ CÂMPEANU

*Adrian*

COPERTA

SORIN DUMITRESCU  
«Turn de veghe»  
desen pentru numărul 300





Secolul 20

*Adina & Adrian  
Finaru*

## REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor  
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,  
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN

298-299-300

SUMAR

LA NUMĂRUL 300

DAN HĂULICĂ: Arta ca experiență limită

Universalitate activă. Rememorări: ZAHARIA STANCU, EUGENIO MONTALE, WILEM ZAVADA, GIANCARLO VIGORELLI, DĂMASO ALONSO, RENATO GUTTUSO, VIKTOR ŠKLOVSKI, DIEGO FABRI, WILLIAM SAROYAN, ERNESTO SÁBATO, ROGER CAILLOIS, PIERRE EMMANUEL, JACQUES MADAULE, PIERRE GAMARRA, JAROSLAW IWASZKIEWICZ, MIODRAG PAVLOVIČ, ELIO FILIPPO ACROCCA, ALDO NICOLAJ, ROBERTO SANESI, MICHEL DEGUY, WOLFGANG KRAUS, ANTOINE GOLĚA, JEAN CLAUDE RENARD, GIULIO CARLO ARGAN, LEOPOLDO DE LUIS, JACQUES LASSAIGNE, HENRY MOORE, GIORGIO BASSANI, NIKOLAI FEDORENKO, EUGEN JEBELEANU, EUGÈNE IONESCO, GEORGE STEINER, MIHNEA GHEORGHIU, RENÉ BERGER, EDWARD HEATH, JEROME LAWRENCE, EDUARDAS MIEJELAITIS, OVIDIU MAITEC, ȘTEFAN BĂNULESCU, CHEN BINGYI, UFFE HARDER, ÖSTEN SJÖSTRAND, KLAUS HEITMANN, ALBERTO PERRINI, ANTON DUMITRIU, EDWARD M. STRINGHAM, GEORGES CHARBONNIER, LESZEK PROROK, RENÉ HUYGHE, KONSTANTIN TSATSOS, GEORGE MACOVESCU, NATHALIE SARRAUTE, VALENTIN KATAEV, ȘERBAN CIOCULESCU, YANNIS RITSOS, P. PREVELAKIS, ODYSSEUS ELYTIS.

OV. S. CROHMĂLNICEANU, JACINTHE DE PRADO COEHLO, FERNANDO NAMORA, AUGUSTIN BUZURA, MARIA BANUȘ, CONSTANTIN NOICA, ANATOL VIERU, ANDREI VOZNESENSKI, GUIDO ARISTARCO, HORIA DAMIAN, MARIN SORESCU, MELIUSZ JOZSEF, PEKKA PESONEN, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, GEO BOGZA, LUCIAN PINTILIE, VICENTE ALEIXANDRE, CONSTANTIN TACOU, ARTURO COLOMBO, JEAN d'ORMESSON, IRIS MURDOCH, ERNST JÜNGER

GEO ȘERBAN: *Pe orbita dialogului dintre culturi — secvențe cronologice* ● 1

Mărturii dinspre mline. La confluența cu tinăra generație de creatori: SORIN DUMITRESCU, ION BOGDAN LEFTER, RADU G. ȚEPOSU, BEDROS HORASANGIAN, MIRCEA NEDELCIU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, MARIANA MARIN, ANDREI VIERU, MIRCEA SCARLAT, ION STRATAN ● 28

WANDA MIHULEAC: *Cinci metafore catoptrice pentru „Secolul 20”* (foto: Dan Bădescu)



## SAMUEL BECKETT

### ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

#### TRENTE ANS APRÈS

JOHN ELSOM: *Un poet al inexprimabilului. Exclusivitate pentru Secolul 20, în românește de Ludmila Patlanjoglu* ● 42

MARIN SORESCU: *Beckett sau bezna transparentă a întinericului* ● 46

### FESTIVALUL DE LA EDINBURGH

#### AȘTEPTÎNDU-L PE BECKETT

LUDMIŁA PATLANJOGLU: *« Give Art back to the People »* ● 48

## SIMPLITATEA UMANULUI

MARTIN ESSLIN, JOHN CALDER, PIERRE CHABERT, JAMES KNOWLSON —  
*În dialog despre universul operei beckettienne. Convorbire în exclusivitate pentru*  
*Secolul 20 realizată de Ludmila Patlanjoglu • 61*  
« E ca și cum ai spune că Rembrandt este un pictor negru . . . » — imagini din  
*Ohio Impromptu, Ultima bandă, Catastrofa*

## ULTIMUL BECKETT

EU NU • 69

ATUNCI • 75

OHIO IMPROMPTU • 83

SOLO • 86

În românește de Ludmila Patlanjoglu și Adriana Bittel

## STABILITATE ÎN SCHIMBARE

CARLOS TINDEMANS: « . . . o spirală care se întoarce în interior » • 92

ALAN SCHNEIDER: *Lucrând cu Beckett* • 95

Extrase din corespondența lui SAMUEL BECKETT cu ALAN SCHNEIDER, în  
românește de L.P. • 100

SAMUEL BECKETT: *DU-TE-VINO*, în românește de Ludmila Patlanjoglu și Adriana  
Bittel • 103

JÉRÔME LINDON: *Prima întâlnire*, în românește de Ilieș Câmpeanu • 106

MARCEL MIHALOVICI: *Un mare muzician* • 108

SAMUEL BECKETT: *CASCANDO*, piesă radiofonică pentru muzică și voce • 109

SAMUEL BECKETT: *CUVINTE ȘI MUZICĂ*, piesă radiofonică. În românește de  
Alexandru Baci • 113

MATTI MEGED: *Dialog în vid: Beckett — Giacometti*, în românește de Adina Kene-  
reș • 119

MADELEINE RENAUD: « *El se vrea un martor* », în românește de Alina Ledeanu  
• 124

PETER BROOK: *A spune da noroiului*, în românește de L.P. • 126

JAN KOTT: *Regele Lear sau sfârșit de partidă* • 131

## PRINTRE SCRITORI

E.M. CIORAN: *Beckett*, în românește de Cristina Hăulică • 137

EUGÈNE IONESCO, MAURICE NEDEAU: *Mărturii*, în românește de Alina  
Ledeanu • 144

TOM BISHOP: *Penultimul monolog* • 145

ALFONSO SASTRE: *Avangardă și realitate*. În românește de Cristina Hăulică • 147



## IRLANDA NATALĂ

SIGHE KENNEDY: *Spiralele necesității: prototipuri irlandeze în proza lui Samuel Beckett*, în românește de Ioana Ieronim • 150

## CERCURI ALE UNIVERSALITĂȚII

De la infernul dantesc la închisoarea contemporană

MIRCEA HORIA SIMIONESCU: *Jur-împrejur* . . . • 158

WALTER STRAUSS: *Belacqua lui Dante și « cloșarzii » lui Beckett*, în românește de Ilieș Câmpeanu • 163

HORIA LOVINESCU: *Nimic mai mult decît spune titlul* • 167

*Spectacolul înainte de orice*, în românește de Cristina Hăulică • 167

## GODOT

### O INEPUIZABILĂ ÎNTÎLNIRE

MARTIN ESSLIN: *Printre prototipurile filmului mut*

MATEI VIȘNIEC: *Ultimul Godot* • 169

ADRIANA BITTEL: *« Călare pe un mormînt și naștere grea »* • 175

### INTERFERENȚE ÎN ARIA TEATRULUI MODERN

LUCIAN PINTILIE: *Un arc al surîsului: Cehov — Beckett* • 177

PAUL BORTNOVSKI: *Ionesco și Beckett* • 181

VALENTIN SILVESTRU: *Paradoxul tragi-comic* • 186

## O, CE ZILE FRUMOASE

ANA BARCAN: *Un act de pionierat beckettian* • 199

MIHAI MĂNIUȚIU: *Winnie — o sărbătoare a vitalității* • 201

TOMPA GÁBOR: *Drama, în perspectivă post-atomică* • 204

### ARHEOLOGIE ȘI ANTICIPAȚIE BECKETTIANĂ

DINU FLĂMÂND: *Whoroscopul lui Cartesius* • 206

SAMUEL BECKETT: *EXPULZATUL*, în românește de Constantin Abăluță • 210

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: *Molloy, Beckett, vocea care îi unește* • 218

CĂTALINA BUZOIANU: *Molloy ca roman teatral* • 224

MARIAN POPESCU: *Cuvintele tăcerii* • 228

SAMUEL BECKETT: *RĂSUFLARE*, în românește de Ludmila Patlanjoglu • 230

În absolutul geometriei: Epidaur ►  
(foto Cristina Hăulică, copertă la numărul 221/1979)

300



Secolul 20

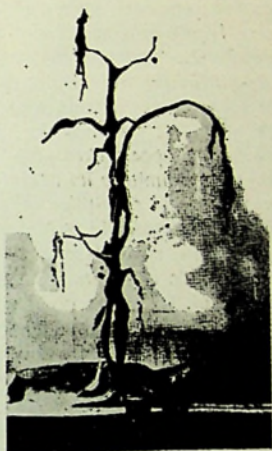


DAN HĂULICĂ

## ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

De ce Beckett, drept opțiune a unui număr de revistă ca acesta, plin de o sărbătorească afirmare? Pentru că numerele noastre jubiliare și-au făcut o obligație și un titlu de onoare, din a dezbate monografic scriitori fundamentali — Joyce, Dostoievski — ori perspective care amplifică sau reînnoiesc esențial domenii întregi ale creației — exotismul, revitalizarea romanului, interferența dintre subiectivitatea critică și noile metodologii de tip structuralist și post-structuralist. Astfel încât acesta, numărul 300, a îndrăznit, prin Beckett, să atace versantul cel mai abrupt al comunicării, acela pentru care imposibilul a devenit un pariu funambulesc și o constrângere provocatoare. « À l'impossible nous sommes tenus », spunea Picasso, care făcea, însă, din acest legământ punctul de pornire al unei imense expansiuni artistice. Beckett, însă, credea, încă din anii când scrisese despre





Proust, că îi este propriu artei nu să fie expansivă, ci, dimpotrivă, să însemne « o contragere ». La asta servește aici deciziunea cea mai îndrăznească, — să constituie fiecare operă într-un nec plus ultra, al simplificării radicale, reducând uneori expresia pînă la variațiunile unor monosilabe. Dar, curios, din mortificarea acestui radicalism, rezultă un efect paradoxal, — cu cît piesa țintește mai strîns spre absolutitatea unei boabe de neant, cu atît reflectă mai irepresibil vastitatea lumii. . .

Curajul acesta — dacă ne gîndim bine — nu merge nicidecum în răspăr cu evoluția de un secol a artei europene: dificultățile de percepție pe care le suscită ea nu-s datorate unei zadarnice voințe de complicație, care ar obsta-cola drumul de la creator la receptor; dimpotrivă, de la impresionism încoace, numitorul comun al acestor aspre eforturi a fost o intensificare a puterii creative, obținută prin igiena unei reducții purificatoare, operată la nivelul ultim al mijloacelor de expresie, scuturîndu-le de adaosuri convenționale. Ceea ce ochiului neprevenit îi apare ca o astuție parazită e tocmai încercarea de a reda artei inocența și forța ei primordială. Beckett, care alungă

orice idee schematică de început și de sfârșit, care nu încapă în vreun program soteriologic, pare a se instala, ca un alt Marcel Duchamp, în postura unui harnic grădinar al culturilor de praf, sustras devenirii sau implicînd-o după măsuri inuman catastrofice. Și, totuși, acela, — prieten de căpetenie al lui Brâncuși —, funciarmente despărțit de mecanica purei negații dadaiste, se caracteriza printr-un « ironism de afirmare »: dincolo, așadar, de nevoia de a deveni, prin negație, « appendicele a ceea ce negi », ruptura, oricît de insolită, poate avea propria, salubra ei tonicitate. În acest sens, la fel, experiența-limită a lui Beckett e, pentru noi, semnalul unei plenitudini care iese din jocul opozițiilor obligate, al unui anti previzibil, încrustat în substanța ei prototipală. « Me voilà acculé à des futurs », conjugă el în *Textes pour rien*. Peste dezolarea obișnuită scriitorului, ne regăsim în astfel de tresăriri, le citim prin prizma propriei noastre aspirații către pozitivitatea umanului. Și revista aceasta, cu atît mai mult, la răscrucea cînd crede, și are motive să creadă robust, în viitorul explorării sale.

Cum să uităm, de altminteri, detaliile pe care ni le-a păstrat Roger Blin, din istoria primei puneri în scenă a lui Godot? Copacul minabil, singurul accesoriu pe o scenă exiguă, executat după desenul regizorului, a trebuit — pentru întîiul turneu — să încapă, divizat în trei părți, cîte una în valiza fiecărui actor. . . Curioasă, trudnică expansiune, — peste damnarea neantului, această făgăduință purtată prin întreaga lume; nu ca toiagul înflorind redemptor în Tannhäuser, ci ca un triumf uimit, fără iluzie și fără teamă.



## O UNIVERSALITATE ACTIVĂ

### Rememorări

Cred că n-a existat scriitor important pe plan mondial, care să fi adus ceva nou și vrednic de atenție în literatura lumii, de care Secolul 20 să nu se fi ocupat, pe care să nu ni-l fi prezentat măcar sumar. Serviciile aduse literaturii noastre și tuturor celorlalte arte de Secolul 20 sînt imense.

**ZAHARIA STANCU**

Au trecut prin paginile revistei Secolul 20 numeroși scriitori italieni contemporani. Dar ea a cuprins nume din toate literaturile moderne. O felicit pentru universalitatea ei activă.

**EUGENIO MONTALE**

Revista Secolul 20 îndeplinește o misiune nobilă și importantă nu numai în cadrul culturii românești, dar și în domeniul relațiilor culturale internaționale.

**WILEM ZAVADA**

Mai ales datorită anumitor «numere speciale», dedicate lui Proust, lui Joyce, lui Svevo, lui Montale, lui Kafka, lui Ungaretti, civilizației mediteraneene, cît și sporitei valorificări a literaturii române; această vie, angajată și organică revistă modernă românească poate fi salutată printre cele mai importante reviste europene și internaționale.

**GIANCARLO VIGORELLI**

În Spania urmărim cu atenție strălucita operă de cultură realizată de revista Secolul 20.

**DÁMASO ALONSO**





Revistei Secolul 20, (...), îi transmit un salut fratern și cordial, cu urarea de a-și continua și de a-și dezvolta acțiunea în sprijinul unei arte realiste, umane, comunicative.

**RENATO GUTTUSO**

Transmițind salutul meu revistei Secolul 20 salut în același timp și dimineața unei noi culturi viguroase.

**VIKTOR ŞKLOVSKI**

Opera desfășurată pînă acum a fost deosebit de meritorie: informațiile, analizele sale critice, prezentarea de scriitori și de opere au ajutat lumea culturală europeană să se cunoască mai bine și să promoveze acel schimb și acea confruntare care stau la baza vieții intelectuale.

**DIEGO FABBRI**

Urez publicației dumneavoastră să răspîndească totdeauna opere majore, potrivit cu spiritul și inima marelui popor român.

**WILLIAM SAROYAN**

Apreciez revista Secolul 20 ca pe o publicație de înalt nivel, comparabilă cu cele mai bune reviste de acest gen din lume.

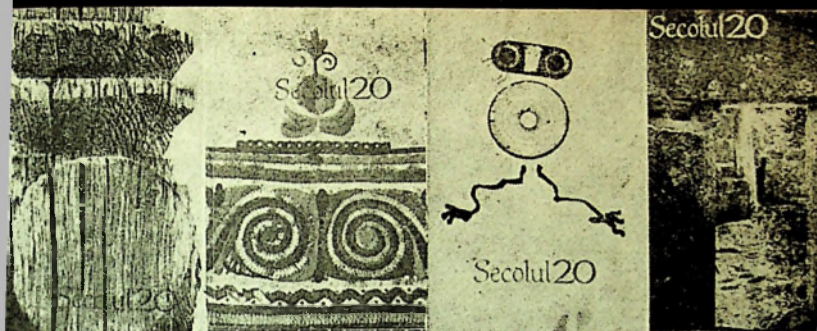
**ERNESTO SÁBATO**

Secolul 20 m-a onorat publicînd cîteva din textele mele (...). Prin excelența calitate a prezentării, prin varietatea tematică, prin înalta sa ținută literară, ca și prin fericita cumpănă pe care știe s-o mențină între o cercetare din cele mai prudente și o rodnicie din cele mai îndrăznețe (...), Secolul 20 rămîne un instrument de cultură umanistă așa cum nu subzistă, în Europa și pe glob, decît puține.

**ROGER CAILLOIS**

Secolul 20 se află în serviciul geniului românesc în ce are mai universal: audiența revistei, atît în țara unde apare, cît și în afara hotarelor ei, atestă vocația unui popor și a unei culturi mai aproape decît altele de inima francezilor.

**PIERRE EMMANUEL**



Această revistă mărturisește extraordinara putere de receptivitate a geniului românesc. Lumea se recunoaște în ea, în aproape infinita ei diversitate.

**JACQUES MADAULE**

Publicul românesc, de pildă, nu este singurul interesat de o revistă ca Secolul 20. Zestrea unei reviste ca Europe crește atunci cînd crește zestrea unei reviste ca Secolul 20. Publicațiile noastre sînt ca niște dispeceri subtili și puternici ai întîlnirii și creației universale.

**PIERRE GAMARRA**

Salut din adîncul inimii revista Secolul 20 și îi doresc și pe viitor să-și continue cu succes activitatea nobilă care contribuie la apropierea dintre popoare, la popularizarea minunatelor tradiții umaniste, care au făcut gloria literaturii române în întreaga lume.

**JAROSLAW IWASZKIEWICZ**

Am o mare admirație pentru frumusețea acestei reviste, pentru cosmopolitismul ei modern și modern, pentru fidelitatea ei față de tilcurile cele mai adînci ale culturii.

**MIODRAG PAVLOVIČ**

Secolul 20 este oglinda internațională a unei activități ce ne privește în mod particular. În paginile ei se întrevide istoria gîndirii care stă la baza cunoașterii reciproce și a contactului direct între popoare.

**ELIO FILIPPO ACROCCA**

În paginile Secolului 20 și-au dat întîlnire toți scriitorii lumii (...) Salut inteligența sa. Salut universalitatea sa.

**ALDO NICOLAJ**

Opera unor reviste ca Secolul 20 va contribui la redobîndirea demnității exercițiului poetic în societatea modernă, pentru ca poezia să nu fie respinsă ca o gratuitate decorativă sau minoră.

**ROBERTO SANESI**

Mi se pare că revista Secolul 20 are foarte puține reviste rivale în Europa, în ceea ce privește deschiderea generoasă față de literatura străină, de care această revistă ne dă un exemplu ce ar trebui să ne inspire și pe noi.

**MICHEL DEGUY**





Secolul 20

poezie și dans



Secolul 20



plastică și literatură

Este pentru noi o deosebită bucurie cind ne sosesc exemplarele atît de interesante și într-o atît de excepțională prezentare grafică. Dezbătînd și probleme de literatură străină, v-ați cîștigat, ca mediatori, merite cu adevărat de neprețuit.

**WOLFGANG KRAUS**  
(directorul «Societății austriece  
pentru literatură»)

Socot că Secolul 20 este una dintre cele mai însemnate reviste literare europene. În însuși acest «europenism» îmi pare că stă pecetea sa esențială. Este o revistă de vaste orizonturi și de înaltă ambiție, a cărei realizare corespunde acestei ambiții.

**ANTOINE GOLÉA**

Ar fi de dorit ca revista Secolul 20 să existe și în Franța, nu numai ca nivel al calității, al informării și al redactării, ci și ca puțință de a stîrni interesul pentru artă și cultură al unui public francez tot atît de larg ca și acela care, din fericire, există în România.

**JEAN CLAUDE RENARD**

Apreciez mult efortul remarcabil făcut de revista Secolul 20 pentru a stabili o comunitate de cercetări asupra artei contemporane. Îi doresc și îi prevăd un mare viitor.

**GIULIO CARLO ARGAN**

Acest gen de revistă, format caiet, devine adesea un adevărat tezaur bibliografic. În Spania, o asemenea revistă a fost Revista de Occidente, întemeiată de J. Ortega y Gasset, o revistă clasică pentru noi, înscrîindu-se în linia marilor realizări culturale.

**LEOPOLDO DE LUIS**

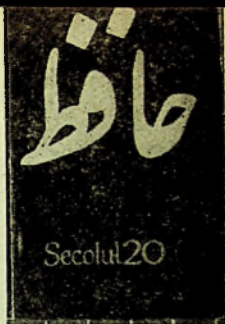
Revista Secolul 20 a reușit să ofere o panoramă a Literelor și Artelor din Franța, atît de bine alcătuită și atît de completă, încît nu știu nici o publicație franceză ce ar fi putut-o face.

**JACQUES LASSAIGNE**

Permiteți-mi să vă adresez urările mele cele mai călduroase și să vă felicit pentru înalta calitate și constanță a materialelor scrise și publicate în revista dumneavoastră. Cu cele mai bune gânduri al dumneavoastră sincer,

**HENRY MOORE**





Caiet după caiet, Secolul 20 îmi delinează reprezentarea unei posibile Weltliteratur, așa cum o întrezărea Goethe, dar mai concretă, mai eficace, mai umană. Cert e că redactorii acestei admirabile reviste — admirabilă prin rigoare și eleganță — au patima ideilor și a acțiunii culturale prompte, dîndu-și aportul ex abundantia cordis la articularea și umanizarea vieții literare și artistice europene.

**GIORGIO BASSANI**

Ne este bine cunoscut că Secolul 20 acționează ca un mijlocitor eficace între literatura română și literaturile din întreaga lume. Traducerile, comentariile pe marginea acestora, interesantele studii, interviuri, recenzii, articolele despre traduceri din limba română peste hotare — publicate în paginile revistei — oferă cititorilor vaste informații despre cele mai importante realizări din literatura universală, ca și despre particularitățile luptei contemporane de idei.

**NIKOLAI FEDCENKO**

redactor șef al revistei Inostrannaia Literatura

Să ai, însă, o deschidere de arc proiectînd idei, gînduri, visări despre și de la toate punctele cardinale ale Pămîntului — iată ceva important. Cu o tenacitate susținută de un zîmbet dezinvolt, Secolul 20 a izbutit această performanță pe o perioadă de două decenii.

**EUGEN JEBELEANU**

Vă felicit pentru Secolul 20, care este nu numai cea mai bună revistă românească de literatură, dar și una dintre cele mai bune din Europa.

**EUGÈNE IONESCO**

Secolul 20 este un constructor de poduri, nu doar între Răsărit și Apus, ci și — mai dificil încă — între Poezie și Inteligență.

**GEORGE STEINER**

Acum Secolul 20 e un clasic recunoscut al genului, cu excepționale calități literare și plastice, pregătit să-și petreacă unicul său destin într-o reînnoire permanentă, ca un tînăr cărunțit de iernile altul veac, cu tot restul vieții înalinte.

**MIHNEA GHEORGHIU**



Secolul 20 a reușit să onoreze trecutul, fără a i se aservi; a izbutit să se deschidă prezentului, fără a i se conforma pasiv. E adevărat, cîrma e în mîini bune; Dan Hăulică aliază calitatea umanistului și curiozitatea exploratorului.

RENÉ BERGER

Orice revistă ar fi măgulită de menținerea constantă a unor standaturi atât de înalte, precum Secolul 20, în înfăptuirile sale remarcabile. M-am simțit personal onorat atunci cînd în trecut am publicat și eu în paginile revistei dumneavoastră.

EDWARD HEATH

Scriitorii de pretutindeni, din întreaga lume civilizată, au cunoștință de superba și valoroasa dumneavoastră contribuție la literatura contemporană.

JEROME LAWRENCE

Această revistă care publică literatură străină e renumită atât la dumneavoastră în patrie, cît și dincolo de hotarele ei.

EDUARDAS MIEJELAITIS

Apariția revistei, de fiecare dată și tot mai mult, mi se pare o întîlnire și o reîntîlnire a valorilor umane din întreaga lume; și ceea ce se vedește superior în ea este că te simți invitat și tu într-o incintă aleasă, zidită cu știință și rigoare (o, ce importantă mi se pare rigoarea!) și totuși deschisă tuturor.

OVIDIU MAITEC

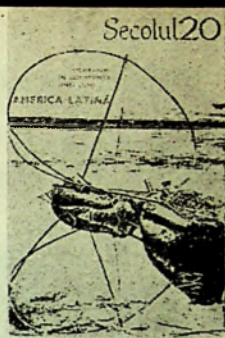
Cu un nume atât de contemporan și atât de potrivit sieși prin ceea ce adună și creează, revista Secolul 20 — întocmită de directorul ei Dan Hăulică și de o mină de străluciți colaboratori — ne aduce încă o dată în față adevărul simplu atât de usturător pentru provincialismele de toate soiurile și de pretutindeni: o revistă nu poate fi gîdită și elaborată altfel decît ca o carte, unicat de la un număr la altul.

ȘTEFAN BĂNULESCU

Secolul 20, tocmai datorită viziunii integratoare asupra interferențelor creatoare, deschide porți mai largi dezbaterilor de idei, cît și reproducerilor din domeniul artelor plastice.

Redacția revistei NÁGYVILAG





**Contribuția remarcabilă pe care activitatea revistei o aduce la schimbările culturale dintre România și celelalte țări ale lumii mi-a lăsat o adâncă impresie. Cred că avem multe de învățat din priceperea, spiritul creator și lărgimea de orizont dovedite de revista dumneavoastră.**

**CHEN BINGYI**

redactor șef al revistei Shijie Wenxue, Beijing

**Cred că o revistă ca Secolul 20 este de o importanță vitală pentru cultura europeană, pentru circulația și schimbul de idei, pentru deschiderea de noi orizonturi, pentru a da mărturie de faptul că ceea ce ne unește este întotdeauna mai trainic și mai puternic decât ceea ce ne-ar despărți.**

**UFFE HARDER**

**Fac cele mai bune urări Secolului 20 în sensul colaborării noastre mutuale pentru construirea de poduri și de noi drumuri ale vieții în Europa care este a noastră, a tuturor.**

**ÖSTEN SJÖSTRAND**

redactor șef al revistei Artes

**Secolul 20 este, după părerea mea, nu numai una dintre revistele românești cele mai distinse și mai deschise către lume, ci ea poate fi comparată și pe plan internațional cu cele mai prestigioase periodice literar-culturale.**

**KLAUS HEITMANN**

**Secolul 20, iradiază cultură, adică toate manifestările care îl cointere-sează pe om întru frumos și echilibru, întru înțelegere și creativitate, întru informarea și formarea istorico-umanistă, emoție a spiritului, mîngiere, exaltare lirică, școală pentru comprehensiunea oamenilor de azi, de ieri și de mâine, din Europa și de pe toate continentele Pămîntului.**

**ALBERTO PERRINI**

**Revista Secolul 20 reprezintă cultura românească în ceea ce are ea mai autentic și universal. Nivelul ei artistic, literar și filosofic — care ar onora orice mare cultură — dovedește că energiile spirituale românești sînt prezente și se explicitează la modul cel mai înalt cînd li se oferă cadrul adecvat.**

**ANTON DUMITRIU**

**Dar dacă nu pot citi aceste texte, mă pot cel puțin bucura răsfoind splendidele grupaje consacrate de Secolul 20 unor pictori și sculptori români,**





frumoasele desfășurări de planșe și fotografii, imaginile înfățișând cititorului instantanee din remarcabilele spectacole teatrale montate de regizori români.

**EDWARD M. STRINGHAM**

Caracterul cel mai remarcabil al revistei Secolul 20 este universalitatea ei. Din toate revistele europene, ea e probabil singura care poartă același interes tuturor formelor artelor tradiționale și contemporane. (...) Schimbul general e cel care apără cel mai bine specificul și originalitățile naționale; pentru a fi înțeles adânc această evidență, Secolul 20 își realizează din plin misiunea românească și europeană.

**GEORGES CHARBONNIER**

Unanima recunoaștere a celor care, neținînd seama de barierele de limbă, au posibilitatea să vină în contact cu revista se datorează și formulei — concepută cu grijă și executată consecvent — a coexistenței artelor în fiecare număr.

**LESZEK PROROK**

Îmi este plăcut, ca francez, să aduc omagiu unei reviste românești care a știut mereu să exprime tot ceea ce face să fie solidare și atât de apropiate una de alta culturile noastre. (...) Asociind strîns artă, literatură, gândire, Secolul 20 a demonstrat necontenit că nu e cultură valabilă decît aceea în care omenescul își regăsește plenitudinea.

**RENÉ HUYGHE**

Membru al Academiei Franceze

Această revistă pune la îndemîna cititorului român un tezaur de informații cu privire la tot ce este mai semnificativ în manifestările spiritului contemporan: ea devine astfel o punte între toate popoarele lumii și poporul român.

**KONSTANTIN TSATSOS**

În mod firesc, revista și-a extins aria și la celelalte arte, pe care le prezintă în concepția interferenței lor, a condiționării lor reciproce, tocmai pentru a evidenția valorile esențiale ale literaturii. Revista Secolul 20 și-a asigurat un loc de frunte în cultura română și un meritat prestigiu internațional.

**GEORGE MACOVESCU**



Felicitările mele revistei Secolul 20 pentru frumoasa ei strădanie de a întemeia o comunicare liberă și purtătoare de bogății, la acel nivel adînc al sensibilității explorat, sub forme diverse, de toate literaturile vii.

**NATHALIE SARRAUTE**

Transmit salutări minunatei dumneavoastră reviste. Vă urez succese și un viitor fără sfîrșit în slujba apropierii popoarelor și a prieteniei dintre literaturi.

**VALENTIN KATAEV**

Revista, pe parcurs, a făcut enorm pentru răspîndirea noului, în literatură și în artă, a fost o fereastră deschisă spre lumea întreagă, ca să pătrundă cît mai multă lumină.

**ȘERBAN CIOCULESCU**

Secolul 20 este una dintre cele mai frumoase reviste literare din Europa. De mulți ani urmăresc textele, studiile și eseurile publicate, și mă bucur de aportul scriitorilor români și de informarea responsabilă în ceea ce privește artele și literele din întreaga lume.

**YANNIS RITSOS**

Secolul 20 este o revistă pe care îți dorești s-o vezi trăind vreme îndelungată, căci ea le oferă cititorilor săi prețioase informații și documente privitoare la viața culturală dinlăuntrul și din afara granițelor românești.

**P. PREVELAKIS**

Fie ca revista să-și păstreze același înalt nivel și să aibă aceeași ireproșabilă ținută, care o așază printre cele mai bune și mai prețuite reviste din Europa.

**ODYSSEUS ELYTIS**

Secolul 20 onorează o cultură și sînt mîndru că am colaborat și eu la realizarea cîtorva numere ale lui. Felicitările mele, cele mai călduroase, omului de o rară finețe intelectuală, arhitectului îndrăzneț al acestei splendide opere, Dan Hăulică, și exemplarei echipe cu care lucrează.

**OV. S. CROHMĂLNICEANU**

Secolul 20 mărturisește, într-un mod exemplar, vocația europeană a culturii române, îndreptînd cu regularitate atenția către ceea ce se pro-



duce semnificativ în alte culturi și, astfel, hrănește dialogul atât de necesar progresului.

**JACINTHE DE PRADO COELHO**

Să consulți Secolul 20 înseamnă să cunoști pe viu ce se întâmplă în spațiile culturale cele mai reprezentative și într-un mod care dozează exemplar informația scurtă și oportună cu studiul aprofundat al unui artist, al unui scriitor, al unei opere, al unui curent, al unei epoci.

**FERNANDO NAMORA**

Această revistă de mare seriozitate, profunzime și frumusețe, situată exact la antipodul provincialismului cultural și al închistării regionaliste, a dovedit ce înseamnă a-ți face cu adevărat datoria, a dialoga, a fi la zi.

**AUGUSTIN BUZURA**

Secolul 20 își întinde magicele lui tentacule în cele patru puncte cardinale și strânge între copertile sale, în structuri armonios elaborate, ce e mai viu, mai prețios, mai divers reprezentativ pentru arta și gândirea secolului nostru. (...) Ținuta revistei e o sărbătoare pentru mintea, pentru ochii noștri.

**MARIA BANUȘ**

Ca prin «cheile» unui râu, prin canalul Secolului 20 au trecut în spațiul nostru spiritual apele vii ale veacului.

**CONSTANTIN NOICA**

Secolul 20 este o revistă de metabolism cultural, de contacte și arderi, de orizont larg. Revista aceasta respinge orice complex de inferioritate local, precum și reversul lui: fala nemăsurată care ascunde cu greutate același anacronic complex.

**ANATOL VIERU**

Îi invidiez pe însetații de cultură din secolul XXI, care, scormonind prin anticariate, vor achiziționa, la sume fabuloase, exemplare din Secolul 20.

**ANDREI VOZNESENSKI**





Mă gîndesc că ponderea, importanța Secolului 20 rezidă mai ales în interdisciplinaritatea aporturilor sale — inclusiv cele privind cinematograful — și în a fi depășit fruntariile naționale. Mă refer, firește, la fruntariile ideilor, prin depășirea cărora se tinde la construirea unei veritabile și concrete dialectici.

**GUIDO ARISTARCO**

Aduc omagiu operei impecabile, entuziasmului, tenacității și iubirii care au născut revista. Secolul 20 a mărturisit despre cultură și despre frumusețe în țara noastră și în lume.

**HORIA DAMIAN**

Secolul 20 este mai mult decît o revistă: este o conștiință cu cotor. Prezentă, adică, în formă de carte, cu încăpăținare, (...) la datoria de a veghea, de-a înfrăți artele și condeiele, de-a cinsti cum se cuvine frumosul românesc și universal. În cultura noastră ea înseamnă un bine necesar.

**MARIN SORESCU**

Secolul 20 rămîne un semn, un simbol al invincibilității rațiunii, spiritualității și universalității umaniste, al responsabilității literelor și imaginilor — și, ca atare, merită întreaga prețuire.

**MELIUSZ JOZSEF**

Această publicație impune de la prima vedere atît prin frumusețea prezentării sale grafice, cît și prin conținutul său excepțional de interesant.

**PEKKA PESONEN**

în Helsingin Sonamat

O determinare cu rosturi mai adînci, exprimate într-un fel de vizibile ritmuri ale devenirii românești în planul istoriei culturii, a făcut să se succeadă, numai în ultima sută de ani, pe scena publicisticii superioare unde se definesc și se consacră reputațiile naționale, cîteva reviste de deosebită durată și prestigiu nelîndios. (...) Iar în succesiunea lor putem situa încă de pe acum revista Secolul 20.

**ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA**

Nu știu de ce cuib vor fi avînd nevoie ouăle de aur. Dar dacă operele literare au nevoie de un climat prielnic, atunci Secolul 20 este cuibul ideal pentru orice ou de aur.

**GEO BOGZA**



Secolului 20 îi datorăm, între altele, decrisparea dialogului; propunerea unui sistem de referință universal, care nu mai poate fi niciodată abolit. Cultura românească nu se mai poate niciodată întoarce spre sistemele de referință regionale ori dialectale. Oricâtă nostalgie ar exista pentru ele. Cultura românească este condamnată la Universalitate. Meritul imens al revistei este că de la început a intuit, iar în ultimul timp cu un caracter excepțional, această ireversibilitate.

LUCIAN PINTILIE

Îmi face plăcere să trimit un salut revistei Secolul 20 cu ocazia celei de a 20-a aniversări, felicitând-o pentru frumoasa muncă pe care o realizează pentru a onora cultura țării sale.

VICENTE ALEIXANDRE

Știm cu toții că, în zilele noastre, literatura și cultura în general cer de la noi o mare generozitate, adesea greu de atins, o forță spirituală excepțională și o încredere lucidă în destinul omului modern. Tocmai la acest nivel, și în consonanță cu aceste imperative, a izbutit să se ridice prestigioasa Dumneavoastră revistă. Secolul 20 se înscrie, de azi încolo, în conștiința europeană.

CONSTANTIN TACOU

Președinte Director General la « Editions de l'Herne »

De fiecare dată, deși se schimbă temele, deși alternează « semnăturile », se percepe un timbru constant sau cel puțin un trait d'union care până mai ieri se caracteriza prin recuperarea valorilor europene ale trecutului, și care azi se prelungește sub semnul unui autentic, chibzuit pluralism, poate însăși « nostalgia sintezei » despre care vorbește Dan Hăulică.

ARTURO COLOMBO

Pământ latin în miezul Estului european, România ocupă un loc deosebit și central de eşichier al culturilor și al civilizațiilor. Secolul 20 ilustrează cu strălucire această prezență specifică în universul intelectual de astăzi. Larg deschisă tuturor curentelor științei, artei, gândirii, revista servește deopotrivă prestigiului internațional al României și cauza literelor și a cunoașterii. Ea numără prieteni în toate disciplinele spiritului și în toate



orizonturile lumii moderne. Îi urez din toată inima un viitor demn de trecutul ei și o lungă și radioasă carieră.

**JEAN d'ORMESSON**

Membru al Academiei Franceze, Redactor-șef al revistei Diogenes

O țară are nevoie de scriitori înzestrați cu inteligență și independență, așa cum are nevoie de aer.

**IRIS MURDOCH**

Primesc cu regularitate Secolul 20; este cea mai bună revistă care apare « îndărătul cortinei ».

Fie ca frumoasa dumneavoastră revistă durind peste veac, asemenea păsării Phoenix să renască din propria ei cenușă în chip de: **SECOLUL 21**

**ERNST JÜNGER**





Nr. 5/1961  
Rafael Alberti (exclusivitate « Secolul 20 »)

Nr. 46/1964  
Maiakovski (afiș « Rosta »)

Nr. 89/1968  
Ion Gr. Popovici: « Victorie »

Nr. 65/1966  
Bronz din Benin și ceramică mexicană

Nr. 19/1962  
Hemingway

Nr. 61/1966  
Stilp de casă din Hobița

Nr. 64/1966  
Port țărănesc din Oltenia

Nr. 71/1966  
Max Ernst

Nr. 68/1966  
Lespezi romane în arhitectura medievală de la Densuș

Nr. 85/1968  
Henri Matisse: « Strania farandolă »

Nr. 95/1968  
« Inima automobilului »

Nr. 76/1967  
Kondinsky

Nr. 105/1969  
Bust colosal de secol V, utilizat de Fellini în « Satiricon »

Nr. 128/1971  
Hafiz

Nr. 115—116/1970  
Cumae, culoarul Sibilei

Nr. 99/1969  
« Ochiul pământului », rocă din colecția lui Roger Caillois

Nr. 208—209/1978  
Goya: « Mare colos adormit » (desen)

Nr. 151—152/1973  
Structuri din trestie: bărci pe lacul Titicaca

Nr. 154—155/1973  
Jean Ipoustéguy: « Omul »

Nr. 168—169/1975  
Japonia: puncte de miră

Nr. 160—161/1974  
Mircea Spătaru: « Bălcescu »

Nr. 189—191/1976  
André Malraux în sanctuarul de la Elephanta



Secolul 20



Nr. 177—178/1975

Leonardo da Vinci: «The Pointing Lady»

Nr. 192—194/1977

Egina, cap al zeiței Athena

Nr. 267—269/1983

Variațiuni la o grafică de Milton Glaser

Nr. 251—252/1981

Horia Bernea: «Hrană»

Nr. 259—261/1982

Geta Brătescu: «Euphorion»

Nr. 265—266/1983

Picasso: «Scenă de minotauromahie»

Nr. 284—286/1984

Amiază în Egee — insula Santorin (foto Spiros Kokandakis)

Nr. 292—294/1985

Horia Bernea: «Coloane la Văratec»

## REPERE ►

Nr. 1 — PRIMA EXPLORARE

Picasso

Nr. 50 — JOYCE

Brâncuși: «Hieroglifă pentru Joyce»

Nr. 100 — DOSTOIEVSKI, PERPETUU CONTEMPORAN

Kandinsky: «Compoziție»

Nr. 150 — EXOTISMUL

Detaliu dintr-o lucrare de Pierre Soulages

Nr. 200 — VITALITATEA ROMANULUI

«Prezența timpului pierdut» (foto A. Gailav)

Nr. 250 — ITINERAR ROLAND BARTHES

Giuseppe Arcimboldo: «Bibliotecarul»

Nr. 121—122—123/1971

Secolul 20 la zece ani de apariție

Nr. 240—241—242/1981

Secolul 20 la douăzeci de ani de apariție



Secolul 20

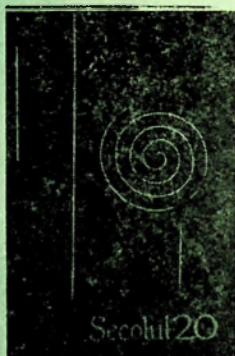


Secolul 20



Secolul 20





## PE ORBITA DIALOGULUI DINTRE CULTURI





Dealungul celor 300 de numere apărute pînă acum din «Secolul 20» noutatea și continuitatea își dau mîna osmotic. Profilul fără precedent al revistei — «prima de acest fel în țara noastră», cum sublinia editorialul numărului 1 — absoarbe în substanța sa imediată năzuinți devenite tradiționale pentru scriitorul român. Explorarea metodică, astăzi, a spațiilor spirituale străine traduce în practică tentative, schițate încă de pe vremea precursorilor Asachi și Eliade, de a înfringe barierele necunoașterii cu efectele sale nefaste, în primul rînd handicapul marginalizării față de circuitele culturale ale universalității. Publicațiile lor începătoare captau ecoul fenomenelor din afară tocmai în intenția fortificării și afirmării mișcării autohtone de idei. «Albina Românească» de la 1829 folosea un limbaj poate naiv, dar convingerea era salutară cînd îndemna spiritele locale a se comporta ca «mădulari folositoare ale familiei europene.» Generația Unirei și a Independenței de mai tîrziu, printr-un exponent strălucit de talia lui M. Kogălniceanu, va pleda pentru asimilarea progreselor europene, avînd conștiința că abia astfel vor fi puse în valoare propriile resurse creative. Validitatea unei atari poziții urma să primească deplină confirmare în împrejurările fundamentării statului modern român. Un crez al emancipării cristaliza formularea lopidară a lui Mihai Ralea în «Viața Românească» din 1933: «Europenismul e, pentru noi, un ferment de civilizație». Nu altceva au gîdit și au susținut prin scrisul lor Camil Petrescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Rădulescu-Motru și cîți alții, cu argumente nuanțate felurit (uneori, polemic diferențiate), întemeiate însă pe o egală ardoare a participării noastre efective la competiția valorilor recunoscute pe plan mondial.

Chiar așa succint evocată această convergență de atitudini, ea proiectează, anticipativ, asupra acțiunii inaugurate de «Secolul 20», girul temsiniciei. Fundamental nou prin amplitudinea orizontului îmbrățișat și în articulațiile sale ideologice, «Secolul 20» n-a trebuit să improvizeze. S-ar putea distinge, oarecum, trecerea succesivă de la o etapă la alta în efortul de particularizare a profilului. Sub presiunea inițială a curiozității unanime, revista a procedat ca un furnizor de traduceri destul de eclectic. Ceva asemănător fazei «de toate pentru toți» de la începuturile presei noastre. Acelor începuturi amorfe le punea capăt necesitatea sistematizării cunoștințelor pe domenii de specialitate, rigoarea ulterior împinsă, odată cu sesizarea interferențelor și determinărilor reciproce între sferele spiritului, către altitudinile sintezei. Este saltul de la «Revista Română» (din 1861—63) la «Noua Revistă Română» (îndată după 1900). În deceniile următoare noțiunea sintezei accede, simptomatic, în însuși titlul unor publicații (ca «Minerva» de la Iași). La «Revista Fundațiilor Regale», Camil Petrescu apăsă de cîte ori se ivea prilejul pe exigențele sintezei: «conceptul unei adevărate reviste de sinteză își face loc în spiritul vremii noastre», nota programatic în 1938. Sînt acumulări de experiențe în prelungirea cărora «Secolul 20» se situează benefic. Simbioza fecundă a artelor cu literatura în paginile sale ridică pe o nouă treaptă prolifică apropieri încercate altădată la «Literatură și artă română» sau, într-o viziune mai suplu-contemporană, la «Ideea europeană». Din zestrea continuităților revitalizezate n-au lipsit abordările monografice, cu lungă bătaie: numărul compact dedicat Franței de «Viața Românească», omagiu adus rațiunii invincibile în pragul dezlănțuirii agresiunii naziste, rămîne exemplar. Un întreg trecut își spunea cuvîntul cînd «Secolul 20» se angaja să depășească conglomeratul caleidoscopic de texte în favoarea arhitecturii tematiche, pe autori, pe probleme. Mai mult decît o alternativă metodologică era supus verificării, intra în joc un sistem de implicare activă în dialogul cu celelalte culturi ale lumii, fără balastul discriminărilor între mari și mici, cu singura ambiție a originalității creatoare. În acest spirit, «Secolul 20», cu cele 300 de numere ale sale, a modelat mentalitatea noilor promoții de cititori, dintre care se și recrutează schimbul pe mîine al literaturii noastre.

Geo Șerban

## SECVENȚE CRONOLOGICE

1961

Ianuarie. De la sediul Uniunii Scriitorilor din șoseaua Kiseleff 10 (fost Muzeul de artă Toma Stelian) este lansat primul caiet al lunărilor de profil universalist «Secolul 20»: pe fila întâi, emblematic, conturul globului pământesc cu rețeaua sa de meridiane și paralele, ca un îndemn parcă adresat spiritului de a medita la mulțimea interfețelor istorice și culturale ce apropie, pe deasupra distanțelor geografice, aspirațiile și speranțele omenirii. Evantaiul de traduceri din patrimoniul mondial — poezie, proză, eseu — debuta cu titlul «Din zare în zare» Gestul cuprinderii ample, interesul față de creația tuturor popoarelor lumii era anume subliniat de înscrierea chiar pe copertă, în ordine alfabetică, a autorilor incluși în sumar: Cassola, Cocteau, Cerkasov, Hogarth, Korneiciuk, Picasso, Prévert, Quasimodo, Ritsos, Roa, Saroyan, Șolohov, Searle, Seghers, Tvardovski, Zavattini. Prin comentarii critice avizate, textele literare apăreau situate în contextul mișcărilor contemporane de idei și în strinse relații cu situația din teatru, cinema, arte. O rubrică specială indica, de pe acum, un angajament programatic: «sinteze».

Nr. 4

Aprilie. Eveniment epocal pentru întregul mapamond — primul zbor al unui om în cosmos, sovieticul Iuri Gagarin. În însăși ziua lansării, la redacție (stabilită, între timp, definitiv, la Casa Scriitorilor din calea Victoriei 115) vizita scriitorului german Stefan Heym, autorul unei cărți «Era cosmică». Cele dintâi opinii despre începuturile noastre: «Deși o revistă tânără, «Secolul 20» îmi place foarte mult ca prezentare și, după sumar, îmi dau seama că textul este la nivelul prezentării».

Nr. 9

Un mesaj chiar din partea cosmonautului Gagarin: «Numele revistei voastre este profund simbolic. Secolul XX este secolul Cosmosului, secolul îndrăznețelor descoperiri și al uluitoarelor realizări ale gândirii umane, care depășesc cele mai temerare visuri ale omenirii. doresc succese revistei voastre în nobile ei misiune de a face cunoștință cititorilor cu cele mai valoroase creații ale literaturii progresiste mondiale, care ajută pe oameni să trăiască în pace și fericire». În continuare pagini literare de anticipație științifico-fantastică datorate rusului Alexandr Kazanțev, americanului Ray Bradbury, francezului Pierre Gamarra, britanicului Arthur Clarke. În pliant, separat, «mică antologie poetică belgiană».

Nr. 10

În exclusivitate pentru «Secolul 20»: «Cum l-am filmat pe Lenin», mărturiile datorate operatorului Eduard Tissé, colaboratorul lui Eisenstein la principalele sale creații.

Nr. 12

La capătul primului an de apariție, revista ține să ilustreze mai ales largă ei deschidere: un fragment din «Ghepardul» lui Lampedusa, un poem al norvegianului Nordhal Grieg, o năvelă de Kazakievici, versuri din americanul de culoare Langston Hughes și cehul Viteslav Nezval, proză de maghiarul Ferenc Molnar și teatru de francezul Armand Salacrou. Pagini omagiale sînt rezervate lui Picasso, la împlinirea a 80 de ani. În pliant, o «antologie poetică italiană».

## 1962

- Nr. 14      Literatura călătoriilor explorată ca reflex al dialogului de idei: francezul Sartre despre Cuba, sovieticul A. Grebnev despre America, americanul Mitchel Wilson la Moscova, românul Mihai Tican Romano în Africa, Henry Miller în Europa.
- Nr. 15      **Literatura și condiția femeii:** texte de Anna Ahmatova, Eve Merriam, Elisaveta Bagreana, braziliana Cecilia Meireles, Françoise Sagan îlmăcite de Maria Banuș, Nina Cassian, Cella Serghi, Catinca Ralea. Interviu, la București, cu prozatoarea australiană Dymphna Cusack.
- Nr. 19      Bogat grupaj la moartea lui Hemingway; fragmente din romanul « Vară primejdioasă », povestiri, amintiri de Ilya Ehrenburg și Guillerro Cabrera Infante. O evocare de cubanezul Fernando G. Campoamor, scrisă la Sinaia.

## 1963

- Nr. 27      După ce fusese publicat câteva numere mai înainte, prozatorul bulgar Pavel Spasov vizitează redacția și relatează despre evoluția sa literară. Romanul său « Rechinii », proaspăt tradus în românește, este comentat în imediată vecinătate de Marin Sorescu. Se începe publicarea romanului « Iarna nemulțumirii noastre » de John Steinbeck.
- Nr. 29      Florilegiu liric finlandez: Arvo Turtiainen, Lassi Nummi, Elvi Sinervo, Katri Vala, Viljo Kajava. Concluzii redacționale la o discuție începută anul precedent pe tema « conceptul de literatură universală », cu participare internațională.
- Nr. 33      Pagini de umor: Maiakovski, Bertolt Brecht, John Steinbeck, Ilf și Petrov, Iaroslav Hasek, Karinthy Frigyes, Heinrich Böll, Erich Kästner, Christian Morgenstern, Juan José Arreola, Kwaja Ahmad Abbas. Piesa « Rinocerii » de Eugène Ionesco. În exclusivitate pentru « Secolul 20 » interviu, la Roma, cu Pier Paolo Pasolini. Antologie lirică japoneză.
- Nr. 34      Cu Renato Guttuso și Alberto Moravia, convorbiri la Roma, special pentru « Secolul 20 ». Text de asemeni în exclusivitate « Teatrul și contemporaneitatea » de G. A. Tovstonogov. Un bogat capitol « K. Fedin, interpret al istoriei contemporane ». Reproduseri color: Al. Ciucurencu.
- Nr. 35      **Antologie austriacă:** Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal, Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Theodor Kramer, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Christine Busta, Friedrike Mayröcker, Gerhard Fritsch, Michael Guttenbrunner, Jura Soyfer. Dezbateră « Romanul și epoca noastră » la simpozionul COMES, Leningrad '63. Jean Cocteau, poetul, în relație cu cinematograful și muzica.

## 1964

- Nr. 37      Miroslav Krleža interviu pentru « Secolul 20 ». Poeți iugoslavi: Krleža, Oskar Davičo, Vasco Popa, Ivan Lalič, Alois Gradnik, Drago Ivanisevič, Antun Branko Simiž, Florica Ștefan. Un prim contact cu proza lui Jerome D. Salinger și Truman Capote.



Nr. 38

## RAPORTURILE ȘTIINȚEI CU LITERATURA

Răspund la ancheta revistei: Erskine Caldwell, Leonid Leonov, Boris Meilah, Angus Wilson, Roger Caillois, Daniil Granin, Carlo Bernari, Vadim Kojevnikov, Hans Magnus Enzensberger, A. G. Dementie, Kamen Kalcev, Jerzy Putrament, Veres Péter, Pantelei Zarev, Iustin Marținkiaivicius. « În mijlocul diagramelor și ecuațiilor, nu uitați omul! », gânduri ale lui Albert Einstein. — Bertolt Brecht: « Comentarul la Viața lui Galilei ». — Virtuozitatea traducerii: duble versiuni din Paul Valéry de Dan Deșliu și Ștefan Augustin Doinaș.

Nr. 39

Pablo Neruda: « Viața multiplă a poetului » (fragmente autobiografice). — Din lirica sovietică de meditație: Eduardas Mejelaitis, Leonid Martînov, Nikolai Zaboloșki, Vladimir Solouhin.

Nr. 40

Shakespeare — 400 de ani de la naștere, texte, studii, corespondențe: Giorgio Strehler, Nikolai Ohlopkov, J. Kettle, Nikolai Mordvinov, Inokentie Smoktunovski, V. A. Favorski, Tudor Vianu, Ion Sava, Mihnea Gheorghiu, Ana Cartianu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Petru Comarnescu, D. I. Suchianu.

Nr. 41

Elisaveta Bagreana interviu în exclusivitate pentru « Secolul 20 ». — Pagini alese din opera lui Franz Kafka.

Nr. 43—44

Un August victorios — reflexe literare ale luptei împotriva fascismului: de la K. Simonov și Vera Inber la Nordhal Grieg și Cornelius Ryan, de la Robert Desnos la Ivo Andrić și A. Sikelianos. — Scrisori de la victimele teroarei fasciste comentate de Thomas Mann. Martor la procesul de la Nürnberg, Ilya Ehrenburg.

Nr. 42

Eminescu, 75 de ani de la moarte — mesaje omagiale: Giuseppe Ungaretti, Elisaveta Bagreana, Pavel Antokolski, Vilém Závada, Iuri Kojevnikov, Mario Ruffini.

Nr. 46

Tineri în constelația poeziei sovietic: Evgheni Evtușenko, Evgheni Vinokurov, B. Okudjava, Rimma Kazakova, R. Rodjdestvenski.

Nr. 47

Orizont literar american. Aspecte lirice: Karl Shapiro, Richard Wilbur, Randall Jarrell, John Ashberry, Reed Whittmore, William Stafford, Donald Justice, Howard Nemerov, Louis Simpson, Denise Levertov, James Merrill, James Wright, Robert Bly. Proză și teatru de John Updike și Tennessee Williams. William Faulkner în imagini.

Nr. 48

Antologie lirică germană: Stefan George, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler, Alfred Mombert, Wilhelm Lehmann, Peter Huchel, Georg von Der Vring, Karl Krolow, Heinz Kahlau, Georg Heym, Bertolt Brecht, Ernst Stadler, Yvan Goll, Ernst Toller, Joachim Ringelnatz, Günter Eich, Georg Maurer, Hans Magnus Enzensberger. — La despărțirea de Sean O'Casey (teatru și comentarii).

## 1965

Nr. 49

Dialectica gândirii și culturii la Gramsci. — T. S. Eliot, poet și eseist. — Teatru de Eugène Ionesco și Max Frisch. — Corespondențe din Paris și Roma.

Nr. 50

## APROPRIERI DE JAMES JOYCE

Traduceri în premieră: « Oameni din Dublin », « Ulysses » (fragment din capitolul întâi, traducere Gellu Naum), « Muzică de cameră » și alte versuri. Joyce văzut de H. G. Wells, Italo Svevo, Edmond

- jaloux, Valéry Larbaud, Umberto Barbaro, Luigi Russo, Ilya Ehrenburg, Giorgio Bassani, G. B. Shaw. « Scurtă croazieră preliminară pentru descoperirea arhipelagului Joyce » de Michel Butor. Reproduceri din Henry Moore: « Variațiuni pe tema maternității ».
- Nr. 51** **MUZICĂ ȘI LITERATURĂ**  
 Exegeze la « Oedip » și evocări enesciene. Instantanee grafice — muzicieni celebri la festivalurile Enescu: Herbert von Karajan, Claire Bernard, Jean Absil, Georges Auric, Henri Gagnebin, Arthur Rubinstein.  
 Poeți inspirați de muzică: Rainer Maria Rilke, Juan Ramón Jiménez, Cari Sandburg, Boris Pasternak. « Doctor Faustus » de Th. Mann. Libretul lui Alban Berg la « Wozzeck » după piesa lui Georg Büchner. De la muzica concretă și electronică la jazz. Dinu Lipatti: « Scrisoare către un pianist ».  
 Corespondență specială de la Dmitri Kabalevski.
- Nr. 52** **MARCEL PROUST REGĂSIT**  
 Fragmente din « Jean Santeuil », « Împotriva lui Sainte-Beuve », « La umbra fetelor în floare », « Sodoma și Gomora », pagini de corespondență.  
 Interpretări proustiene de A. V. Lunacearski, Eugène Ionesco, Anton Holban. Variațiuni proustiene: Ironia, Istoria pierderii și regăsirii timpului, Revelația muzicii, Memorie și univers captiv, Romanul unei lecturi, Judecata și moartea estetului. Fotografii de epocă. Grafii de Octav Grigorescu.
- Nr. 53** **700 de ani Dante Alighieri.** Noi tălmăciri din « Divina Comedie », « Rime pentru Donna Pietra », sonete din « Vita Nova ». Incursiuni dantești; Elemente moderne în arta lui Dante, Actualitatea poeziei lui Dante, Dante erou macedonskian. Ilustrații dantești de Sandro Botticelli. Traduceri: Eta Boeriu, Tașcu Gheorghiu, Romulus Vulpescu. La două decenii de la victoria asupra Germaniei hitleriste. Romancieri ai ultimului flagel mondial: K. Paustovski, André Malraux, Gertrude Stein.
- Nr. 54** **Antologie lirică spaniolă:** Blas de Otero, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Agostin Goytisolo, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Carlos Bousoño, José Hierro, Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Angela Figuera Aymerich, Angel Gonzalez, Rafael Morales, Vicente Gaos, Carlos Barral.  
 « Grupul 47 »: Heinrich Böll, Martin Walser, Günter Grass.  
 Corespondență inedită Pallady — Matisse.
- Nr. 55—56** **Fertile perspective inaugurate de Congresul al IX-lea al P.C.R.**  
 « Întîlniri cu România socialistă » — declarații ale unor oaspeți din Chile, Franța, U.R.S.S., Danemarca.  
 Proze de Thomas Mann, William Faulkner, M. Zoscenko, Ilf și Petrov, Peter Karvas, Pierre Daninos.  
 Teatru de Samuel Beckett și Efraim Kishon.  
 Convorbiri pe teme de muzică contemporană cu Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen.
- Nr. 57** **Antologie lirică franceză:** Paul Valéry, Paul Claudel, Pierre Reverdy, Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Eluard, Aragon, André Breton, Robert Desnos, Antonin Artaud, Benjamin Péret, Tristan Tzara, Léon Paul Fargue, Saint John Perse, Jules Supervielle, Pierre-Jean

Jouve, Henri Michaux, René Char, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Joë Bousquet, Audiberti, Jean Cayrol, Pierre Emmanuel, Patrice de la Tour du Pin, Alain Bosquet, Maurice Fombeure, René Guy Cadou, André Frénaud, Francis Ponge, Guillevic, Jean Follain, Pierre Seghers (comentarii de Ovid S. Crohmălniceanu).

Nr. 58

## LITERATURĂ ȘI FILM

C. Th. Dreyer, Charles Chaplin, Cesare Zavattini, Grigori Baklanov, Serghei Eisenstein, Jean Negulescu, René Clair, Dovjenco. Esenin — 75 de ani de la naștere. La întrebarea « Vă place Esenin? » răspund: Rimma Kazakova, Andrei Voznesenski, Robert Rojdestvenski, Evgheni Vinokurov, A. Prokofiev.

Nr. 59

**Redescoperiri: Isac Babel și Robert Musil (« Omul fără însușiri ») 1966**

Nr. 62

**Apropiere de Virginia Woolf « Moartea moliei », « Timpul trece » « Valurile », « Jurnalul unei scriitoare ». — Amintiri, exegeze. Proze de Ivan Bunin și Nathalie Sarraute. Poeme de Edgar Lee Masters.**

Nr. 64

**Rățiunea, conștiința și onoarea epocii noastre**  
Scriitorii lumii despre clasa muncitoare: L. N. Tolstoi, G. B. Shaw, Romain Rolland, W. B. Yeats, Maxim Gorki, Jack London, C. Sandburg, D. H. Lawrence, Theodore Dreiser, Maiakovski, A. Block, Rafael Alberti, Antonio Machado, M. Hernández, Anna Seghers, St. Spender, Corrado Alvaro, Roberto Rebora, A. de Saint-Exupéry, P. Eluard, André Malraux, Kurt Tucholski, Tuñón, Erich Weinert, Elvi Sinervo, Alberto Moravia, Davide Lajolo, Nazim Hikmet.

Nr. 67

**În căutarea lui Cesare Pavese**  
« Dialoguri cu Leucò », « Meseria de a trăi », « Luna și focurile »; Poezii; Correspondență; Eseuri; Pavesiana — amintiri și interpretări.

Nr. 68

Leonid Andreev: povestiri și teatru  
Eugene O'Neill: două piese într-un act  
Din lirica latino-americană: Carlos Pobleste, Alfredo Varela, Octavio Paz, Mirtha Gandolfo, Andres Eloy Blanco, Fernando Paz Castillo, Jorge Carrera Andrade, Juan de Gregorio, Carlos Alberto Brocato, Roberto Fernandez Retamar.  
Brassai: Amintiri de la Brașov.

Nr. 69

**Retrospectivă Henry de Montherlant « Însemnări », « Războiul civil » (piesă în trei acte), « Trandafirul de nisip » (fragment de roman). Eugenio Montale la 70 de ani.**  
Despărțirea de Marcel Breslașu, primul redactor-șef al « Secolului 20 ».  
Inedite postume — tălmăciri din: Franz Wedekind, Alfred Lichtenstein, Rudolf Alexander Schröder, Carl Zuckmayer, Friederich Georg Jünger, Hans Magnus Enzensberger.  
Alexandr Soljenișin: « Într-o gară » (povestire).

Nr. 70

## LITERATURĂ ȘI SPORT

De la Jarry la Umberto Saba și Sigfried Lenz, de la Kafka și Montherlant la A. de Saint Exupéry și Robert Musil, de la G. Călinescu și Camil Petrescu la Roland Barthes, E. Caldwell și W. Saroyan.



- Nr. 72      Național și universal în literaturile contemporane (Colocviul COMES, Varșovia '66).  
 Schițe de Doris Lessing, John Updike, Jack Kerouac.  
 Teatru scurt de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Alberto Moravia.  
 «Iubesc România» — convorbire cu Jan Kott despre teatrul tragic.  
 Poeme de Nelly Sachs.

## 1967

- Nr. 73      **Omagiu lui Picasso** — dedicații lirice, evocări, restituiri de Jacques Prévert, Jean Cocteau, André Breton, Gertrude Stein, Ilya Ehrenburg, Brassai, Antonina Vallentin, Françoise Gilot, Hélène Parmelin.  
 — O ipostază inedită: Picasso autor dramatic: „Dorința înhățată de coadă»

- Nr. 75      Brâncuși în conștiința contemporanilor: Carl Sandburg, Ezra Pound, Eugène Ionesco, Carola Giedion-Welcker, Hans Arp, Karel Jonckheere, Peter Neagoe.  
 Paul Claudel: «Oda întâia — Muzele», «Reflecții asupra poeziei», «Proteu», dramă satirică în două acte.

- Nr. 76      **LITERATURĂ ȘI PLASTICĂ**

André Malraux: «Vocile tăcerii» — Honoré de Balzac: «Capodopera necunoscută» — Marcel Proust: «La Elstir» — Albert Camus: «Jonas sau artistul la lucru»

Documente biografice: Rainer Maria Rilke (Rodin), Vollard (Degas, Cézanne), Anna Ahmatova (Modigliani), Ilya Ehrenburg (Fernand Léger), Marc Chagall (Viața mea).

Sensuri contemporane ale spațiului: Hans Arp, Henry Moore, Alberto Giacometti, Zadkin, Paul Klee, Kokoschka.

Exclusivitate pentru «Secolul 20»: Abraham A. Moles, Neizvestnii, Giulio Carlo Argan.

- Nr. 77      **INTRODUCERE ÎN STRUCTURALISM**

Michel Foucault, Louis Althusser, Roman Jakobson, J. Tînianov, V. Șklovski, Claude Levi-Strauss, J. Lotman, Jacques Gorelli, Bernard Pingaud.

- Nr. 78      **Literatura străzii**

Henry Miller, Scott Fitzgerald, Carl Sandburg, Boris Pasternak, Jean Giraudoux, T. S. Eliot, Ezra Pound, John Dos Passos, Osip Mandelstam, Mihail Zoșcenko, Iulian Semionov, Evgheni Evtușenko, Aldo Palazzeschi, Marcello Pirro, Heinrich Böll, Günther Weisenborn, Wolfgang Koeppen, Luis Cernuda, Siegfried Lenz, Marie Luise Kaschnitz, S. Beckett.

Străzile filmului: Pier Paolo Pasolini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni.

- Nr. 79      **La microfon: Alain Robbe Grillet** (conversații la București)  
 «În labirint» — fragmente. — Robbe-Grillet și fascinația cinematografului.

- Nr. 80      **Literatură hispanică:** Valle Inclán, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Julio Cortázar, Camilo José Cela, Ana Maria Matute.  
 Reproduceri din Vieira da Silva.

- Nr. 81** **Fantasticul și magia ideilor**  
Mircea Eliade, Jorge Luis Borges, Dylan Thomas, Mihail Bulgakov.  
Reproduceri de artă din Marc Chagall.
- Nr. 82** **50 de ani de la Revoluția din Octombrie**  
Evgheni Evtușenko, Vsevolod Rojdestvenski, Galina Serebrenkova,  
Liudmil Stoianov, Vl. Lugovskoi, Eduardas Mieželaitis, Leonid Martl-  
nov, Bulat Okudjaza, Nicolai Zaboloțki, Nikolai Tihonov, Em. Kaza-  
kievici, Andrei Platonov, Vl. Maiakovski, Dziga Vertov, Vsevolod  
Meyerhold, Alexei Tairov, Vahtangov.
- Nr. 83** **Heimito von Doderer: «Cele nouăsprezece biografii ale mele»,**  
«Sondaje în anul nașterii mele», «Idei pentru un autoportret»,  
«Două minciuni sau O tragedie antică la sat», «Un alt Kratkî-  
Baschik» (nuvele), «Pagini de jurnal».  
Reportaj fotografic de la Colocviul internațional Brâncuși '67.
- Nr. 84** **Exclusivitate pentru «Secolul 20»: Bella Ahmadulina**  
Convorbire cu René Wellek (pentru cititorii «Secolului 20»)  
Franz Kafka: «America»,  
Momente lirice: Petr Bezruč, Kassák Lajos, Ivo Andrić

## 1968

- Nr. 85** **POEZIE ȘI DANS**  
Mallarmé, Valéry, Rodin, Ruben Dario, Cocteau, Stravinski, Super-  
vielle, Serge Lifar, Brassai.  
Eroi: Isadora Duncan, Nijinsky, Diaghilev, Balanchine, Béjart, Pli-  
sețkaia, Anna Pavlova.  
Capitalele dansului: New-York, Paris, Bruxelles, Moscova, Londra,  
Berlin.
- Nr. 86** **India și Gandhi**  
Romain Rolland, Lucian Blaga, André Malraux, W. B. Yeats, Rabin-  
dranath Tagore, Le Corbusier.
- Nr. 88** **FRANȚA INEPUIZABILĂ**  
Charles Péguy, André Malraux, Saint-John Perse, Paul Eluard, Paul  
Valéry, Antonin Artaud, Albert Camus, Francis Carco, Léon-Paul  
Fargue, Blaise Cendrars, Elie Faure, Alain.  
Omagii: Rainer Maria Rilke, Ruben Dario, Ernst Robert Curtius,  
C. F. Ramuz, Mariano Picon Salas, Henry Miller, Ilya Ehrenburg,  
Eugène Ionesco.  
Desene, de la Ingres la Picasso.
- Nr. 90** **Joyce-Svevo — profesor și discipol**  
Exclusivitate «Secolul 20»: convorbire cu Jean Giono.  
Ernesto «Che» Guevara, mereu viu.  
«Blow-up» — de la ideea literară la film: nuvela lui Julio Cortázar  
și secvențe din pelicula lui Antonioni.
- Nr. 91** **Literatura polițistă**  
Jean Richepin, Max Jacob, Jean Genet, Cami, G. K. Chesterton, Jorge  
Luis Borges și Adolfo Bioy Casares, Graham Greene, Dashiell Hammett.  
Repere în neprevăzut: Karel Capek, Antonio Gramsci, Bertolt  
Brecht, Van Dine, Roger Caillois.

- Nr. 93      Doi poeți: Eugenio Montale, Rainer Maria Rilke  
Doi prozatori: Lawrence Durrell, Louis-Ferdinand Céline  
Henry Moore: Autobiografice
- Nr. 94      **APOLLINAIRE TOTAL**  
«Sînii lui Tiresias» (piesă într-un act); șase versiuni românești la  
«Corn de vînătoare», alte poeme, eseuri despre poezie, reflecții  
despre artă și artiști.  
Mărturii despre Apollinaire (de la Cocteau la Ehrenburg); «Lui  
Apollinaire un monument din nimic» de Michel Butor; «Apollinaire  
în România».  
În spațiul literar al Americii contemporane: Saul Bellow, Carson  
McCullers, Bernard Malamud, E. Thornton Wilder.
- Nr. 95      **AUTOMOBILUL, TEHNICĂ ȘI MIT**  
Sursă de poezie: Rainer Maria Rilke, F. T. Marinetti, Apollinaire,  
Carl Sandburg, Bertolt Brecht, William Carlos Williams, Albert  
Paris Gütersloh, Marie Holzer, Yvan Goll, Auro d'Alba, Marcel  
Proust, Aldous Huxley, Raymond Queneau, Dino Buzzati, Milton  
Pedrosa, Julio Cortázar, Elisabeth Mann-Borgese, Gustav Meyring,  
Iuri Naghibin, Camilo José Cela, Jules Romains.  
Simbol al lumii moderne: Roland Barthes, Henri Lefebvre, Jean  
Albert Gregoire, Lewis Mumford, John B. Rae  
Erou pe ecran: de la filmul mut american la Godard, Fellini,  
Antonioni.
- 1969
- Nr. 97      Tehnică și artă: Calder — variațiuni pe tema «homo faber»  
Exclusivitate «Secolul 20» — Guido Arstarco: «Cinematograful și  
cultura orașului».  
Teatru contemporan: Leonid Andreev, Bertolt Brecht, Fernando  
Arrabal, Edward Albee, Boris Vian, Ivan Klima, Bernard Dort.
- Nr. 98      **Centenarul Paul Claudel**  
«Cantata pentru trei voci», «Oda a IV-a» și alte poeme, «Cap de  
Aur», piesă în trei părți.  
Omagli: Saint-John Perse, Francis Ponge, Maurice Blanchot, Darius  
Milhaud, Eugène Ionesco, Jean-Louis Barrault.
- Nr. 99      Romanul secolului XX — Boris Pilniak: «Anul gol».  
Fantasticul natural: Roger Caillols, Ernst Jünger, Michel Butor  
Orizont Juan Ramón Jiménez — versuri, corespondență, interpretări  
O năvelă de Robert Musil: «Grigia»  
Fotografii inedite: Tudor Vianu în Grecia.
- Nr. 100      **DOSTOIEVSKI, ETERN CONTEMPORAN**  
Biografie și destin — Univers pluridimensional — În aria romanului  
european — O dilemă fertilă: Tolstoi sau Dostoievski — Dostoievski  
și revelațiile secolului XX: de la E. M. de Vogüé la Gide și Gaïtan  
Picon, de la Merejkovski la Bahtin, Tînianov și Leonov.
- Nr. 101      Pierre Emmanuel și explorarea spiritualului: versuri traduse și comen-  
tate de Ștefan Augustin Doinaș.  
Günter Grass și forța epicului: «Șoarecele și pisica», «Toba de  
tinichea».



- Nr. 102 **Fantasticul Bibliotecii:** G. Călinescu și Jorge Luis Borges
- Nr. 103 **Vocile poeziei moderne:** Lautréamont, Ezra Pound, Gottfried Ben, T. S. Elliot, Ossip Mandelstam, Umberto Saba.  
Construcție și spiritualitate în sculptura lui Horia Damian.
- Nr. 107—  
108 **EXPRESIONISMUL**  
Documente: Georg Heym, Kasimir Edschmid, Ludwig Meidner, Theodor Däubler, Hermann Bahr, Kurt Heynicke, Yvan Goll, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Herwarth Walden, Walter von Holländer, Paul Hatvani, Friedrich Marcus Huebner, Wilhelm Worringer.  
Exegeți actuali: Gottfried Benn, Fritz Martini, Kurt Pinthus, Paul Raabe, Walter Muschg, Ludwig Marcuse, Armin Arnold, Walter H. Sockel.  
Lirică expresionistă: Victor Hadwiger, Albert Ehrenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Yvan Goll, Georg Heym, Jacob von Hoddis, Ferdinand Hardekopf, Oskar Kanehl, Jakob Haringer, Herbert Kühn, Paul Zech, Georg Trakl, August Stramm, W. Kandinsky, Ernst Stadler, Franz Werfel, Kurt Heynicke, Ernst Blass, René Schickele, Johannes R. Becher, Gertrud Engelke.  
Proză expresionistă: Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid.  
Teatru expresionist: Frank Wedekind, Georg Kaiser.  
Expresionismul în conștiința literară românească: Atitudini expresioniste în poezia românească.  
Mărturii ale pictorilor: Emil Nolde, August Macke, Eberhard Griesbach.  
De la Caligari la Metropolis — elemente de filmografie.

## 1970

- Nr. 110 **Hölderlin — 200 de ani de la naștere**  
Omul în fața contemporanilor: Goethe, Schiller, Achim von Arnim, Bettina Brentano, W. Waiblinger, Rehfuß, Georg Herwegh.  
Poetul în fața posterității: W. Dilthey, Fr. Gundolf, Hugo von Hofmannsthal, Norbert von Hellingrath, Gustav Landauer, Stefan George, Hermann Hesse, Josef Weinheber, M. Heidegger.  
«Hälfte des Lebens» (Amiaza vieții) în patru versiuni românești și alte versuri.  
Moartea lui Empedocle (piesă în versuri), «Hyperion» (fragmente)  
Inchinare lui Orfeu: Stefan George, Rainer Maria Rilke, Josef Weinheber, Johannes R. Becher, René Char, Jean Tardieu, Pierre Emmanuel, Stephen Spender, David Gascoyne, Erik Lindegren, Sándor Weöres.
- Nr. 111 **Lenin — practică și creativitate**  
Omul care ne-a apropiat viitorul: Bernard Shaw, Heinrich Mann, Romain Rolland, Valerii Briusov, Antonio Gramsci, Boris Pasternak, V. Șklovski, K. Paustovski, Lydia Seifulina, Dimitrie Furmanov.  
Periplu leninist: Volga, Siberia, Geneva, Finlanda, Capri, Paris.  
Lenin și portretul Revoluției.  
Teatru politic — A. V. Lunacearski: «Don Quijote eliberat», Oswald de Andrade: «Regele luminărilor», Peter Weiss: «Cîntecul fantezei lusitane».  
Gabriel Garcia Marquez: «Funeraliile lui Mama Grande» (nuvelă).

- Nr. 112 MITOLOGIA FRANȚEI: Onoare — dragoste — patrie**  
Un itinerar al onoarei: de la Roland la Cid.  
«Tristan și Isolda»  
Ioana d'Arc în două restituiri: Charles Péguy și Carl Th. Dreyer.  
Versuri de Jules Supervielle și Pierre-Jean Jouve.  
Proză de Jean Paul Sartre: «Zidul» (nuvelă).  
Fulgurații în jurul operei lui Pius Servien; Documentar Artaud;  
René Huyghe: «Rolul Franței în apariția artei moderne».
- Nr. 114 Țărmuri viking: Islanda**  
Mărturii, proză, versuri, tipologii culturale  
Afirmare și contestare în jurul lui Marshall McLuhan.
- Nr. 115—116 MEDITERANA — MILENII DE SOARE**  
Spiritul Mediteranei: Winckelmann, Schiller, Hegel, Marx, Renan,  
Nietzsche, Valéry, Jaeger, Pârvan, Călinescu.  
Odysseu sau aventura cunoașterii: Alfred Tennyson, Nikos Kazantzakis, Gabriel Audisio.  
Jean Giono: «Nașterea Odysseei» (roman).  
Trepte ale mitului: Rainer Maria Rilke, Jules Supervielle, Dominique Fernandez, Paul Valéry, Andrei Belii, I. A. Bunin, Alexiu Lefteris, Kostas Varnalis, Stratis Mirivylis, Ivan V. Lalič.  
Țărmuri — insule — porturi: Hölderlin, Rubén Darío, Azorin, Elio Vittorini, Ernst Jünger, André Suarès, Simone de Beauvoir, Alain Robbe-Grillet, Truman Capote, Corrado Alvaro, Emilio Cecchi, G. Ungaretti, Gabriel Audisio.  
Sub fascinația Mediteranei: Albert Camus, Jean Grenier, Lawrence Durrell («Justine»)  
O mare a poeziei: de la Paul Valéry la Eugenio Montale și Kavafis.  
Destinul cultural al Mediteranei: Reflecții, studii, confluente.
- Nr. 117 O mare voce a poeziei: Ungaretti**  
Evocări: T. S. Eliot, Jean Paulhan, Leo Spitzer, John Dos Passos, Eugenio Montale, Pierre Jean Jouve, René Char, Rafael Alberti, Pierre Emmanuel, André Frénaud, Carlo Bo, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Elio Pagliarani, Ingeborg Bachmann, Elio Filippo Accrocca.  
«13 poeme» și «Caiet egiptean»  
Nomadul iubirii: Leone Piccioni, Giancarlo Vigorelli, Alexandru Balaci, Dragoș Vrânceanu, Florian Potra.
- Nr. 118 Serghei Esenin — 75 ani de la naștere: 14 Interpretări de Zaharia Stancu.**  
Gabriel Garcia Marquez: «O sută de ani de singurățate» (fragmente).  
Mészöly Miklós: «Zonă interzisă» (nuvelă).  
Ismail Kadare: «Generalul armatei moarte» (fragmente).  
Lirică actuală în Bosnia și Herțegovina: Hamza Humo, Mak Dizdar, Izet Sarjlić, Husein Tahmišić, Dara Sekulić, Duško Trifunović, Andjelko Vuletić.  
Neo-avangarda liricii iteliene: Alfredo Giuliani, Nani Balestrini, Eli Papliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti.  
Edward Albee: «Totul în grădină» (piesă în două acte).
- Nr. 119 Giorgio Bassani — Claude Simon — Dino Buzzati — E.R. Remarque**  
**Nr. 120 Boris Pasternak — teatru și proză.**

1971

Nr. 121 —  
123

**10 ANI DE LA APARIȚIE**

Dialectica universalității (Dan Hăulică).  
«Secolul 20» în conștiința lumii: saluturi de pe toate meridianele.  
În exclusivitate pentru «Secolul 20» — poeme inedite: Eugenio Montale, Jorge Guillén, Pierre Emmanuel, Paul Celan.  
Din istoria poeziei europene: «Grupul 27», un nou «secol de aur» spaniol: Federico Garcia Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre.  
Gaudi, precursor al arhitecturii moderne.  
De la teatrul poetic la teatrul brut: T. S. Eliot, Grotowsky, Peter Weiss, Peter Brook.  
Proză: Erich Segal («Love Story») — Poeme: Evgheni Evtușenko și Peter Handke.  
Herbert Marcuse, interpret al civilizației contemporane.  
Correspondență din Paris: Eugène Ionesco la Academia Franceză.  
Premiul Etna Taormina: Eugen Jebeleanu.  
Premiul Herder: Zaharia Stancu.

Nr. 125

Marcel Raymond și permanențele lirismului modern  
Dificultățile traducerii — un caz limită: Mallarmé.  
Sarcasm și contestație în tinăra poezie scandinavă

Nr. 126 —  
127

**LITERATURA ȘI EVENIMENTUL**

Fapt istoric, fapt literar — Eveniment, biografie, creație — Sontanitate și eveniment — Expansiunea evenimentului și soluțiile artei moderne.  
Evenimente ale naturii: Artur Lundkvist «Agadîr» (poem), Egon Erwin Kisch «Un vulcan erupe» (reportaj).  
Memoria încrîncenată; poeme de foști combatanți: Mihail Svetlov, Leonid Martinov, Geoffrey Holloway, George Macbeth, Robert Bly, Lyan Andrews.  
Viața imediată — simboluri ale Revoluției: Camilo Torres, Che Guevara. Romanul mărturie: André Malraux, Simone de Beauvoir, Siegfried Lenz.  
Teatrul și neliniștea lumii: «US» și «Bread and Puppet».  
Armand Gatti «V-ca Vietnam» (piesă); Albert Camus: «Revoltă în Asturia» (piesă); Aimé Césaire: «Un anotimp în Congo» (piesă)  
**Centenar Proust**  
Fragmente din: «Fugara», «Timpul regăsit», «O pastişă—afacerea Lemoine», «Zile de lectură», «Prefață la Biblia din Amiens de Ruskin».  
Momente epistolare — în dialog cu Gide și Martha Bibescu.  
Exegeze: Gaëtan Picon, Georges Poulet, Jean-François Revel, Joseph Conrad, George D. Painter, E. Warrington-Smyth, Cornelia Ștefănescu.

Nr. 128

«Pelerinaj la Combray» de I. Igiroșianu.

**Persia — vocația unei sinteze**

Între istorie și fabulă — Poeme persane — Itinerariul unei asimilări — Interferențe românești — Persia în imagini.  
Literatura unei capitale: Belgrad.  
Poeme: Petar Gudelj, Moma Dimiž, Borislav Radovič, Liubomir



Simović, Vito Marković, Branislav Petrović, Božidar Šujica, Božidar Milidragović, Matija Bečković, Ivan Rastegorac, Petar Cvetković, Miodrag Stanišavljević, Milan Milišić, Milan Komnenić, Alexandar Sekulić, Dragan Kolundžija, Alek Vukadinović, Slobodan Rakitić, Miliutin Petrujić, Gojko Gogo, Adam Puslojić, Predrag Čiudić, Rajko Petrov Nogo, Ibrahim Hadžić, Radomir Andrić, Dragomir Brajković, Zvonimir Kostić.

Proză: Danilo Kiš, Mirko Kovač, Vladimir Stojšin, Branimir Šćepanović, Mitko Mandzunkov, Žika Lazić, Sreten Asanović.

Nr. 129—  
131

## **SECOLUL XX ÎNTRE LIVRESC ȘI ORIGINALITATE**

Biblioteca, o fatalitate asumată — Memoria figurativă — Un epigonism major: traducerea imaginară — Ideea de « reluare » în veacul nostru — Artă, natură, metaartă — cartea simbol al vieții — Dilemele memetismului — James Joyce: « Ulysses » (parodie și rodnicie).

Hermann Broch: « Moartea lui Vergilius » (un roman al culturii) Reluările tragicului: de la Eschil la Brecht — Brecht față de Shakespeare — Un Beckett « d'après » Beckett — Regia și lupta cu clasicii-Bernini, autor dramatic — Velázquez, personaj literar.

Sublimul și grotescul bibliotecii: de la « Bouvard și Pécuchet » la « Monsieur Teste ».

Reabilitarea artificului: « La jeune parque » (cinci vesiuni românești) Picasso, memorie vizuală a secolului.

În cuprinsul numărului imagini de: Velázquez, Rembrandt, Delacroix, Manet, Cézanne, VanGogh, Seurat, Vallotton, Derain, De Chirico, Duchamp, Fontana, Del Pezzo, Saura, Sutherland, Guttuso, Grigorescu, Luchian, Petrașcu, Pallady.

## **1972**

Nr. 132

Ernst Toller și sensul militantismului

Etape și motive în gândirea lui Walter Benjamin.

Poeme de Pablo Neruda și Alexandr Tvardovski.

Revelația Africii — ritmuri și incantații.

Nr. 134—  
135

## **HOMO FABER**

Inscripții: Anaxagoras, Aristot, Engels, Gramsci.

Goethe: « Prometeu » (fragment dramatic).

Elogiul mîinii: Henri Focillon, Herman Melville, Paul Valéry, R. M.

Rilke, Alain, Vicente Aleixandre, Miguel Hernandez, Pierre Gascar.

Repere istorice: Pico della Mirandola, Giovanni Pontano, Da Vinci

De la artistul contemplator la artistul « operator »: John Ruskin,

William Morris, Gottfried Semper, Henry Van de Velde, Hermann

Bahr, Walter Gropius, Karl Scheffler, Max Bill, Oscar Schlemmer,

Fernand Léger, Le Corbusier, Nicolas Schöffer.

Retorica faptei: Yvan Goll, Carl Sandburg, A. Gastev, Vasili Alexandrovski, Vladimir Kirilov.

Civilizație și natură: Elio Vittorini: « Simplonul privește spre Frejus » (roman), Boris Pilniak: « Ivan Moskva » (nuvelă), Norman Mailer:

« Un foc pe lună » (fragmente).

În aria filmului: Roberto Rossellini (« Lupta pentru supraviețuire », scenariu), Stanley Kubrick (« Odiseea spațială 2001 », scenariu),

François Truffaut (« Cum am realizat Copilul sălbatec »).

« Mîinile sculptorului » (note despre Gheorghe Anghel) de V. Băncilă

- Nr. 137— **JAPONIA**  
 138 Clipa și durată — Ipostaze ale spiritului japonez — Japonia și conștiința modernă a spectacolului — Artă și semn — Japonia, ieri și azi.
- Nr. 139 **Premiul Nobel: Heinrich Böll**  
 Teatru și spectacol contemporan — carusel printre stiluri: Peter Brook, Michel de Ghelderode, Jerome Lawrence.
- Nr. 140 **Ezra Pound — în memoriam. Mărturii de T.S. Eliot, J. S. Borges, Seferis, Michel Butor, Eugenio Montale, Indro Montanelli.**  
 Un Kafka ironic: Elias Canetti.  
 Interferențe sud-americane: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos.
- Nr. 141— **REPUBLICA NOASTRĂ, UN SFERT DE SECOL**  
 143 «Speculum rei publicae» texte de Eschil, Callistratos, Isocrate, Cicero, Grotius, Milton, Alfieri, Jefferson, Paine, Lamartine.  
 Republica mîntuitoare: fragmente din Proclamația de la 1848, Cezar Bolliac, Nicolae Bălcescu, I. Eliade Rădulescu, C.A. Rosetti.  
 Istorie și mitologie republicană: Wilhelm Tell, Masaniello, Desmou-lins, Robespierre, Saint-Just, Bolívar, Decembriștii.  
 O aniversare republicană: centenar Mazzini.  
 O republică pe baricade în veacul XX — Hemingway: «Pămîntul Spaniei» (scenariu de film), Alain Resnais: «Guernica» (scenariu de film).  
 Confirmări ale valorilor românești: versuri de Zaharia Stancu tălmăcite de Pablo Neruda, Alain Bosquet, Mario de Micheli, Zoltan Franyo.

## 1973

- Nr. 145 **Un stoic modern — Henry de Montherlant.**  
 Molière d'après Molière — «Cabala bigoșilor» de M. Bulgakov.  
 Un prozator american al naturii: Richard Brautigan.
- Nr. 146 **George Steiner, filosof și interpret al culturii**  
 Literatură și evenimentul — Dieter Forte: «Martin Luther și Thomas Münzer sau introducerea contabilității» (piesă)  
 Martori în Vietnam: M. Riffaud, Hélène Tournaire, R. Bouteaud.
- Nr. 147 **Fantasticul, între teorie și expresie**  
 Roger Caillois, Howard Phillips Lovecraft, André Pieyre de Mandiargues, Ray Bradbury, Daphné du Maurier.  
 Tragedia speranței și pasiunea adevărului: Antonio Buero Vallejo «Cu cărțile pe față» (piesă în două acte).  
 Pictură și revoluție: Edouard Pignon.  
 Dialogul cu muzeul: Henri H. Catargi.  
 Premiul Herder: Eugen Jebeleanu.
- Nr. 148 **CA O RODIE PĂMÎNTUL ITALIEI**  
 Mărturii de la Miron Costin și Eliade Rădulescu la Odobescu, Pârvan, Iorga și Duiliu Zamfirescu.  
 Inedit: G. Călinescu despre «Spiritul literaturii italiene».  
 Restituire emblematică: balada populară «Mioriza» în versiunea profesorului Ramiro Ortiz.  
 Sonete romane: Giacchino Belli, Alberto Perrini, Cesare Pascarella, Trilussa.

Poeme: Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Roberto Sanesi.  
 Itinerar: Giuseppe Ungaretti (« Vechiul Napoli »), Emilio Cecchi (« Trei fețe ale Florenței »), Guido Piovene (« Torino, Bologna »).  
 Carlo Emilio Gadda: « Cunoașterea durerii » (roman, fragmente).  
 Exegeze și interpretări: Alberto Perrini, Carlo Bo, Giancarlo Vighelli, Bruno Arcurio, Ștefan Augustin Doinaș, Florian Potra, Dragoș Vrânceanu, Alexandru Balaci, Ștefan Delureanu, Tașcu Gheorghiu, Constantin Ionică, Andreia Vancea Birtolon, Cornel Mihai Ionescu, Șerban Cioculescu, Geo Șerban, George Ionașcu.

## Nr. 150 **EXOTISMUL — O DIMENSIUNE PROFUNDĂ A VEACULUI XX**

Implicațiile unui concept: « Weltliteratur » — plecând de la Goethe și Blaga.

Tărîmuri lirice ale exotismului: Gottfried Benn, Paul Claudel, Robert Goffin, Victor Segalen.

Exoticul ca alegorie: Ernst Jünger (« Heliopolis »), Malcolm Lowry (« Sub vulcan »).

Exoticul demitizat: Hélène Tournaire (« Piperul negru »).

Confluente: « Poeme » de Maytreya Devi, eroina regăsită a unui roman de Mircea Eliade.

Culturile lumii și arta modernă: Ornamentica orientală și arta secolului XX — Van Gogh și japonismul — Pictura în tuș și arta modernă — Măștile tribale și măștile în arta modernă — Grupul « Die Brücke » și arta primitivă.

André Jolivet: « Muzică și exotism ».

## Nr. 151—152 **AMERICA LATINĂ — INCURSIUNI ÎN CONȘTIINȚA UNEI LUMI**

Confruntări: Mariano Picón Salas, Hermann Keyserling, Octavio Paz. Perspectivă etnografică: Ezequiel Martínez Estrada (« Radiografia Pampei »).

Secolul conchistadorilor: « Regeștile cronici ale Incașilor », Carlos Fuentes — « Cortés și Moctezuma » (piesă în 3 acte).

Rădăcinile anonime: Paul Valéry, Miguel Angel Asturias, Benjamin Péret.

Un transplant al lumii noi în Europa: Lautréamont « Cînturile lui Maldoror ».

Tentația unui continent: Blaise Cendrars, Jules Supervielle, Henri Michaux.

De la José Martí la Pablo Neruda.

Valori ale prozei: Francisco Coloane, Arturo Usler Pietri, José Lezama Lima.

Interpretări: Herbert Wendt, José Antonio Portuondo, Jean Cassou, Mario Benedetti, Andrei Ionescu, Laurențiu Silvan, Edgar Papu, Paul Alexandru Georgescu, Șt. Delureanu.

## Nr. 153 **CHINA — milenii de civilizație (« Revelațiile arheologice » de Dan Hăulică).**

Spectacolul, artă a revoluției — Serghei Eisenstein și G. Alexandrov: « Que viva Mexico! » (scenariu, fragmente).

W. H. Auden, poet al oamenilor.



**Nr. 154— CORPUL UMAN**

155

Valențe contemporane ale unui limbaj contemporan; repere teoretice: Dan Hăulică, Matila C. Ghyka, Erwin Panofsky.

Corpul ca mijloc de expresie: Jonathan Benthall, Donald McRae, John O'Neill.

Geografia trupului — James Joyce: « Ulysses ».

Teatrul și semiologia corpului: Vsevolod Meyerhold, S. Mokulski, Igor Ilinski, Antonin Artaud, Julian Beck, Jean Jacquot.

Dansul, redimensionare a corpului.

O proză a funcțiilor vitale — J. M. G. Le Clézio: « Ziua când Beaumont face cunoștință cu durerea lui » (în românește de Al. Baciuc).

Tipare și variațiuni în analiza trupului uman: Frontonul de la Olympia, Artă grecească arhaică și clasică, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Oscar Schlemmer, Vsevolod Meyerhold, Maurice Béjart, Alwin Nikoïais, Living Theatre, Noile baleturi suedeze, Ipoustéguy, Yves Klein, Mario Ceroli, Body Art.

**1974**

**Nr. 156**

Poeți din Québec: Jean Aubert Loranger, Saint Senys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert, Rina Lasnier, Paul Marie Lapointe, Roland Giguère, Gilles Hénault, Gaston Miron, Jean Guy Pilon, Fernand Ouellette, Yves Prefontaine, Luc Perrier, Jacques Brault, Guy Robert, Nicole Brossard (prezentare de Ovidiu Cotruș).

Destinul unui pictor: R. R. Falk.

**Nr. 157**

Dublu centenar: **Hugo von Hofmannsthal și Max Reinhardt.**

**Nr. 158**

Cel dintîi președinte al Republicii Socialiste România — **Nicolae Ceaușescu și vocația universalității.**

Imperativul libertății: Portugalia.

Poeme lusitane: Manuel Alegre, Fiamá Hasse Pais Brandão, Miguel Torga, David Murão Ferreira, Alexandre O'Neill, Natalia Correia, Helder Maceda, Cristovam Paiva.

**Nr. 160—**

**ORIGINALITATEA ROMÂNEASCĂ**

161

Protocronism românesc — Limba română, instrument al poeziei universale.

Fenomenul cultural românesc privit din afară: Giulio Carlo Argan, Salvatore Quasimodo, William Saroyan, Giancarlo Vigorelli, Giorgio Bassani, Maria Tereza Leon și Rafael Alberti, Pablo Neruda, Jean Rousselot, Robert Escarpit, Rosa del Conte, Galina Serebriakova, Roberto Sanesi, Vladimir Piskunov, Paul Foster.

Prieteni ai României: Miguel Angel Asturias.

**Nr. 162**

Poeți belgieni: Norge, Edmond Vandercammen, Arthur Haulost, Francis André, Gérard Prévot, Marcel Thiry, Liliane Wouters, Constant Burniaux, Guy Trezel, Marc Rombaut, André Miguel, Serge Meurant, Werner Lambersy, Hubert Juin, Philippe Jones, François Jacqmin, Jacques Izoard, Christian Hubin, Angélique Haché, Jean Paul Gallez, H. Bauchau (tălmăcirii de Radu Boureanu).

**Nr. 163**

Postmodernii americani, o traiectorie spre viitor: Donald Barthelme.

**Nr. 164—**

**Comunismul, visul de aur al omenirii**

165

Ezequiel Martínez Estrada (« Cuba și Utopia lui Morus »), Thomas



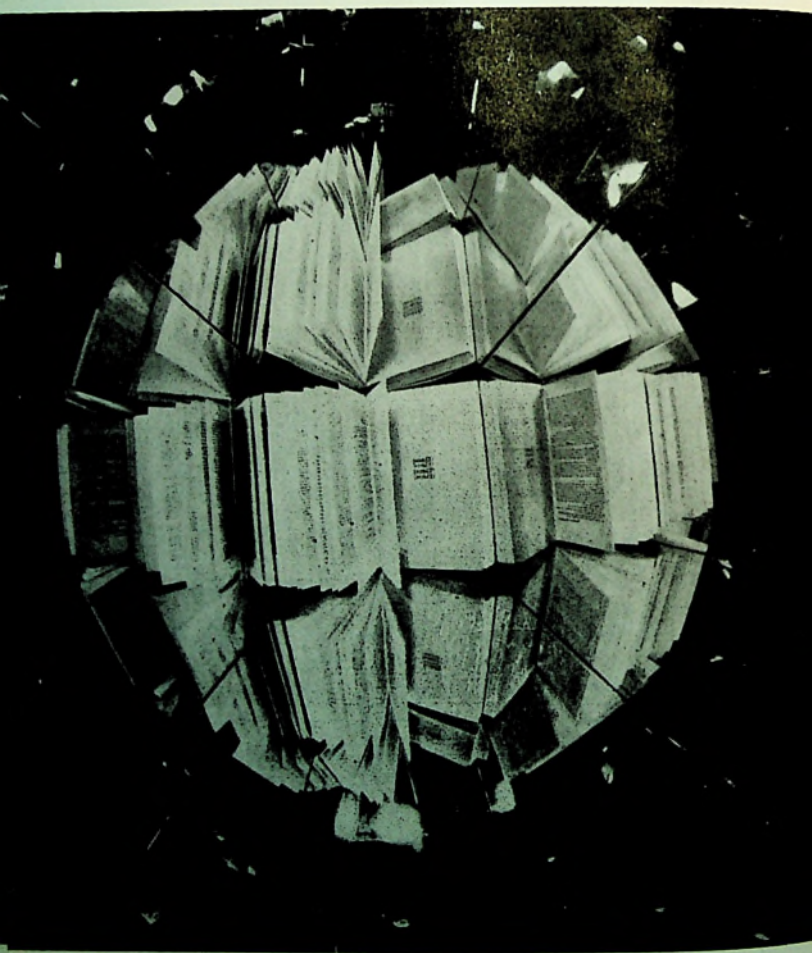
WANDA MIHULEAC: Cinci metafore catoptrice pentru „Secolul 20”





Fotografii: DAN BĂDESCU





Münzer (« Omnia sint comunia »), Charles Fourier (« Căi de fier și căi de flori »), André Breton (« Odă lui Charles Fourier »), William-Morris (« Vești din Țara Nicăleri »), A. Lunacearski (« Faust și ceta-tea »).

Condiția proletară în poeme: Nikola Vaptarov, Oskar Kanehl, Pierre Jean Jouve, Yvan Goll, Langston Hughes, Walter Bauer, De-metrio Herrera Sevillana, Césaire Vallejo, Lupo Hernández Rueda, Jorge de Lima, Jacques Prévert, Yannis Ritsos, Bertolt Brecht, C. Sandburg, Alfonso Murriagui, Günter Eich (antologie de Petre Stoica).

## 1975

Nr. 168— Peisaj poetic englez: Peter Porter, Philip Larkin, Ted Hughes, Peter  
169 Levi, Jon Stalworthy, Gavin Bantock, Martin Booth, Peter Jay, John Birtwhistle.

În spațiul andin: José Maria Arguedas.

Șuskin, vocația moralismului patetic: « Călina roșie ».

Un poet bulgar: Mihail Berberov.

Nr. 170 Friedrich Engels, dramaturg: « Cola di Rienzi » (fragmente).  
Postmodernii americani: Robert Coover.

Nr. 171 Reveriile lui Homo Faber  
Jules Verne recuperat.

Artă și energie — un dialog în texte și imagini.

Nr. 172— Punțile cunoașterii și prieteniei: Președintele Nicolae  
173 Ceaușescu în Mexic

Mexic — afirmarea unei identități spirituale: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Emilio Carballido.

Candoare și sarcasm — incursiuni în fenomenul artistic polonez Witkiewicz — fertilitatea paradoxului.

« Secolul 20 » la Varșovia — « Brelan de ași » (Kazimierz Dejmek, Iosef Szajna, A. Wajda), « Tadeusz Kantor în atelier și pe scenă ».

O poetică a distanțării lucide: Tadeusz Rozewicz.

Nr. 174 Poeți canadieni: John Robert Colombo, Irving Layton, Elizabeth Brewster, Louis Dudek, A. J. M. Smith, Miriam Waddington, John Newlowe, Alden Nowlan, Louis Cornier, Dorothy Livesay, Rolph Gustafson, Tom Marshall, Leonard Cohen, Eldon Grier, George Bowering, Gwendolyn Mac Even, James Reaney, Bertram Warr, L. C. Mackay, Margaret Atwood, Fred Gogswell (în românește de Petronela Negoșanu și Virgil Teodorescu).

La treizeci de ani după Hiroshima — Erwin Wickert: « Robinson și oaspeții săi » (piesă radiofonică, traducere de Mihai Isbășescu).

Nr. 179 Poeți ai Austriei de azi: Christine Busta, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Doris Mühringer, H. C. Artmann, Jeannie Ebner, Walter Nowotny, Hans Gigacher, Margarethe Herzele, Herbert Kuhner, Albert Janetschek, Lev Detela, Michael Friedrich, Jutta Schutting (prezentare și traducere Maria Banuș).

## 1976

Nr. 180 George Enescu — ambasador al spiritualității românești (turnee și recunoașteri în America).



- De la un capăt la altul al Mediteranei — Mesaj cipriot: Nikos Krani-  
diotis — Voci catalane: Raimon, Lluís Llach, Joan Manuel Serrat,  
Ovidi Montllor.
- Nr. 182** În orizontul scenei: A. V. Vampilov — Chaplin — Vahtangov.  
**Michelangelo și pathosul conștiinței moderne:** evocări și exe-  
geze — Stendhal, Delacroix, Walter Pater, Georg Simmel, Giovanni  
Papini, Thomas Mann, Jakob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Dvorák,  
Ion Frunzetti, Theodor Enescu.  
În exclusivitate pentru «Secolul 20»: Mary McCarthy și Andrei  
Voznesenski.
- Nr. 183—184** **Angola, vocile emancipării:** Luandino Vieira («Noi, cei din Maku-  
lusu», roman).  
Alger anii '30 — debutul lui Albert Camus.  
Vocația universală a creației populare românești: originalul românesc  
al «Cantatei profane» de Bela Bartók.
- Nr. 185** Trei secole de cunoaștere reciprocă româno-americană (itinerar  
bibliografic alcătuit de Ioan Comșa).  
Cu Alvin Toffler la București.  
Lirică americană: Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Carl Sand-  
burg, Robert Frost, Dudley Randall, Robert Lowell, John Ashbery,  
John Berryman, William Stafford, Edward Field, Allen Ginsberg,  
Daniel Hoffman, Gregory Corso, James Wright, Robert Bly, Peter  
Viereck, Gary Snyder, W. D. Snodgrass, Mark Strand, Robin Blaser,  
Diana Wakoski, Siv Cedering Fox (în românește de Virgil Teodorescu  
și Petronela Negoșanu).
- Nr. 186—187** În atelierul lui Brâncuși cu Lucrețiu Pătrășcanu.  
Coordonate pentru vitalitatea unui continent: Australia (Frank  
Hardy — «Morții sînt mulți», fragmente de roman).  
În universul scenei: Luis Valdez, Anatoli Efros.  
Creatorul la masa de lucru: John Steinbeck — «Jurnalul unui roman»  
(«La Est de Eden»).
- Nr. 189—191** **Parametrii sintezei (Repere redacționale)**  
André Malraux — cultura ca antidestin.  
Mărturii în timp: Geo Bogza, Jean Lacouture, André Gide, Jawaharlal  
Nehru, Gaëtan Picon, Victoria Ocampo.  
Texte: «Închinare», «Lazare», «Rege, te aștept la Babilon».  
Un concept fundamental — «Muzeul imaginar».  
Biruințe ale spiritului românesc: Brâncuși — glosse și comentarii.
- 1977**
- Nr. 192—194** **GRECIA UN PREZENT PERPETUU**  
Vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarăsei Elena Ceaușescu  
în Grecia (texte și imagini).  
Seminția lui Orfeu — Yannis Ritsos (în românește de Eugen Jebe-  
leanu) — Konstantin P. Kavafis (în românește de N. Carandino)  
— Ghiorgios Seferis (în românește de Ștefan Augustin Doinaș)  
— Odysseus Elytis (în românește de Ion Brad).  
Poeme neo-elene contemporane: Ilias Simopoulos, G. Athanas, Mene-  
laos Ludemis, Constantin Trypanis, I. M. Panaiotopoulos, Rita Boumi-

- Papas, Constantin Lotris, Ana Contoghiorghis, I. P. Koutsoheras, Dimos Rendis-Ravanis, Kostas Assimakopoulos, Mihail D. Stasinopoulos, Maria Caraianni.
- Ereditatea tragicului: Anghelos Sikelianos (« Moartea lui Dighenis », piesă în versuri), Pandelis Prevelakis (« Mina celui ucis », piesă, fragmente).
- Civilizația Greciei vechi și modernitatea: Schiller, Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger (selecția și comentarea textelor de Gabriel Liiceanu).
- Pelerinaje: V. Pârvan, N. Iorga, G. M. Cantacuzino, Al. Rosetti, Eugenio Montale, Michel Butor, Henry Miller.
- Întâlniri cu proza greacă: Nikos Kazantzakis, Stratis Mirivilis, Panayotis Kanellopoulos, Evangelos Averof-Tositza, Kostas Assimakopoulos, Vasilis Vasilikos.
- Nr. 195— **Un secol de la cucerirea independenței**  
196 James Joyce și bătălia de la Plevna — alte mărturii: Henry Montague Hozier, Giuseppe Vicini. Marie Nizet.
- Tăria aducerii aminte — în memoria creatorilor victime ale cutremurului din 4 Martie: A. E. Bakonski, Veronica Porumbacu, Mihail Petroveanu, Savin Bratu, Alexandru Ivasiuc, Mihai Gafița, Daniela Caurea, Eliza Petrăchescu, Toma Caragiu, Liviu Popa, Ion State, Corina Nicolescu, Doina Badea, Virgil Gheorghiu, Tudor Dumitrescu.
- Nr. 197 **Fascinația și tirania imaginii**  
Radiografia unui mit — Marilyn (în viziunea lui Norman Mailer). René Berger: « Mutația semnelor ».
- Proză și versuri de Peter Händke.
- Întâlnire cu teatrul lui Căsar Rengifo.
- Nr. 198— **ROMA, IMPLACABILĂ ȘI MATERNĂ**  
199 Marguerite Yourcenar: « Memoriile lui Hadrianus » (fragmente). Federico Fellini: « Roma » (scenariu de film).
- Salvador Dalí — Pe urmele lui Traian: « Da! României, poem genetic pentru împăratul nostru Traian » (inedit, pentru « Secolul 20 ») cu un comentariu de Dan Hăulică.
- Variațiuni teoretice pe tema istorie și literatură — Arnold Hauser și G. Lukács.
- Nr. 201 **VITALITATEA ROMANULUI**  
Romanul văzut de romancieri: André Malraux, Virginia Woolf, Thomas Mann, Heimito von Doderer, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute, Leonid Leonov, Elsa Morante, Saul Bellow, Gabriel García Márquez, William Faulkner.
- Permanența Joyce — reflexiuni interferente: Hermann Broch, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Michel Butor. — Fragmente din « Ulysses » în tălmăcirea lui Mircea Ivănescu (planșă Dublin, « cartografie joyciană »).
- Coordonate critice: Theodor W. Adorno, M. Bahtin, Giacomo Debenedetti, Camil Petrescu, G. Călinescu.
- Prospecțiuni: Helmut Heissenbüttel, Edgar Papu, Jean Ricardou, Nicolae Manolescu, N. Steinhardt, Ov. S. Crohmălniceanu, Irina Mavrodin, Bernard Bergonzi.
- Din laboratorul romanului românesc: Eugen Barbu, Ștefan Bănuțescu, Mircea Horia Simionescu.

Nr. 201

Romane virtuale: fotografii de A. Goilav și Grigorescu Ion.  
**Vitalitatea romanului (II)**

Elsa Morante (« Istoria », fragmente), Thomas Pynchon (« V », fragmente), Augusto Roa Bastos (« Eu, supremul », fragmente), Arturo Uslar Pietri (« O moarte », fragmente).

Nr. 202—  
203

**ROMÂNIA ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ**

**Acțiunea și gândirea președintelui Nicolae Ceaușescu**

Itinerarii prestigioase, o prezență dinamică în viața internațională. Imagini document: la Ulan Bator, vorbind în fața Marelui Hural — la Beijing, cu Ciu-En-Lai, după spectacolul de balet « Fata cu părul cărunț » — în mijlocul muncitorilor marocani — la cascada Victoria, cu președintele Zambiei, dr. Keneth Kaunda — vizita prezidențială în Franța, la spectacolul festiv de la teatrul Palatului Versailles — în fața primăriei de la Bonn — sosirea la Palatul regal de la Amsterdam — la Rijksmuseum — în vizită protocolară la Vatican — momente solemne la Casa Albă — printre senatori ai Statelor Unite ale Americii — lângă piramidele de la Gizeh — primire oficială la Phenian (documentar de Teofil Bălai).

Confluente între Apus și Răsărit — tradiții umaniste românești pe drumurile Europei: « Relațiile lui Nicolaus Olahus cu Erasmus din Rotterdam », « Petru Movilă sau fascinația cărții », « Geometrii deschise în piatra de la Trei Ierarhi ».

« Miorița » pe meridianele lumii — în interpretarea compozitorului maghiar György Kósa și a traducătorului american W. D. Snodgrass.

**Vitalitatea romanului (III)** — Virginia Woolf (« Între acte », fragmente), Heinrich Mann (« Recepție în lumea bună », fragmente), un eseu de Ortega y Gasset (« Timpul, distanța și forma la Proust »). Valentin Rasputin: « Mesaj către „Secolul 20” ».

Comori ale pământului românesc în mari muzee ale lumii: « Orfevreria de la Sînnicolau Mare la Kunsthistorisches Museum din Viena » (text de Radu Florescu, fotografii de Ion Miclea).

1978

Nr. 204

**Vitalitatea romanului (IV)**

John Barth (« Neguțătorul de tabac », fragmente) — « Călătorie pe marea înnoptată », nuvelă, Julio Cortazar (« Șotron », fragmente), Günter Grass (« Peștele ») — Un martor al romanului contemporan: Gaëtan Picon (antologie teoretică) — 50 de ani de roman: configurări cronologice.

Prieteni ai României: Isamu Noguchi.

Repere moderne în știința artei: E. H. Gombrich.

Nr. 205—  
206

**Mircea Eliade, dimensiunea creatoare a mitului**

În dialog cu: C. G. Jung, Gilbert Durand, Georges Dumézil, Gaston Bachelard, Giovanni Papini, Ernst Jünger, Raymond Queneau, Pierre Klossowski.

Creație românească și mitologie: corespondență Karl Kerényi — Thomas Mann (selecție și traducere Alexandru Al. Șahighian).

Lawrence Durrell: « Cefalú » (roman, fragmente).

Nikos Kazantzakis, luciditate și tragicism (ipostaze epistolare, selecție și prezentare de Polixenia Karambi).



« La Bella Ahmadulina », convorbire și tălmăcirii de Madeleine Fortunesco.

Nr. 207

**Jules Verne**

Inscripții de Giorgio de Chirico, Mircea Eliade, Roland Barthes. Jules Verne și România: « Castelul din Carpați » — invenție și adevăr biografic; « fantastic, dar științific și foarte românesc »; adevărata sursă de inspirație; cei mai vechi oameni ai locului; simpatii transilvane; investigații onomastice — documentar de Ion Hobana.

Răsfringeri în conștiința literară: Lev Tolstoi, Valeri Briusov, Jaroslav Seifert, Marie A. Belloc (un interviu din 1895).

Divertismente și parafraze: Jean Cocteau și Anda Boldur.

Mihail Bulgakov: « Ouă fatale » (roman, fragmente, traducere Tatiana Nicolescu).

Exclusivitate pentru « Secolul 20 », un eseu de Guido Aristarco (« Se poate scrie o istorie a cinematografului? »).

Liviu Ciulei în Statele Unite: « Triumful unui deceniu » (ecouri de presă, imagini din spectacole, confesiuni de lucru).

Nr. 208—  
209

**Goya și sufletul contemporan**

Omagii și exegeze: Manuel Machado, Kenneth Clark, Giulio Carlo Argan, Max Dvorák, Theodor Hetzer, Hans Sedlmayr, Aldous Huxley, André Malraux (antologie comentată de Theodor Enescu).

Nr. 210—  
212

**HOMO BIOGRAPHICUS**

Tolstoi în « Jurnalul » doctorului Dușan Makovițki (inedit, exclusivitate « Secolul 20 », traducere Tatiana Nicolescu).

André Malraux, convergențe biografice (Alain Malraux, Clara Malraux, Suzanne Chantal, Pierre Galante, Brigitte Friang, André Chamson, Julien Segnaire, Louis Bertagna, Gaëtan Picon, Jean Lacouture). « Secolul 20 » la Viena — revelații documentare despre Titu Maiorescu și Eminescu.

Realul, o asimptotă a ficțiunii: Martin Walser.

Dincolo și înainte de ficțiune: William H. Gass.

Fotografia ca demers creator al pictorului.

Nr. 213—  
215

**ANGLIA, DIMENSIUNI ALE ORIGINALITĂȚII BRITANICE**

Un dialog de cultură: Lordul Bentinck la Adamclissi (1801), Mavrogheni Vodă în romanul lui Thomas Hope « Anastasius » (1819), William Wordsworth: « Columna lui Traian ».

Eminescu și Bacovia în engleză (versiuni de Ana Cartianu și Peter Jay).

Permanențe ale geniului englez: Geoffrey Chaucer, Thomas Morus, Shakespeare.

Voci ale poeziei engleze moderne: W. H. Auden, Louis MacNeice, Ted Hughes (poeme în tălmăcirea lui Vasile Nicolescu).

Repere ale prozei — ultimul Lowry (« Căutarea spre izvor », năvelă, prezentare și traducere de Sorin Titel), Iris Murdoch (« Vlăstarul cuvîntului », roman, fragmente, traducere și interviu în exclusivitate pentru « Secolul 20 » de Antoaneta Ralian).

Arhitectura engleză — permanența novatoare, excurs documentar cu numeroase ilustrații de Radu Patrulius.

Convorbiri, în exclusivitate pentru « Secolul 20 », cu Edward Bond (Ileana Berlogea) și Edward Heath (Călinca Ralea).

Confluente: « Un secol de artă românească la Somerset House », « Ducele Ștefan Bogdan, un episod pitoresc din istoria relațiilor

româno-britanice », « Cartea engleză în România după 23 August 1944 ».

Imagini fotografice din Londra de Mihai Oroveanu.

1979

Nr. 216—  
218

« Din fragede cuvinte — punți durabile », Colocviu internațional Bled '79 pe tema specific național și universalitate; din intervențiile participanților: Bogdan Pogačnik (Ljubljana), Yeh-Chun-Chan (Beijing), Olympe Bhely-Quenum (Port Nuovo-Benin), Vladimir Ognev (Moscova), Predrag Matvejević (Zagrab), Geo Șerban (București), Albert Bontridder (Bruxelles), Leda Mileva (Sofia), Predrag Palavestra (Belgrad).

**Italo Svevo — jaloanele unei receptări**

Evocat și comentat de: Eugenio Montale, Mircea Eliade, Valéry Larbaud, Enrico Emanuelli, Roberto Bazlen, Elio Vittorini, Giacomo Debenedetti, Alain Robbe-Grillet, Alexandru Balaci, Florian Potra, Smaranda Bratu-Stati, Helga Tepperberg, Andreia Roman, Norman Manea, Doina Condrea Derer.

Fragmente din « Bătrînul » (roman), « Epice și esopice » (fabule), « Tribul » (proză), « Inferioritate » (piesă într-un act).

Interpretări grafice de Ligia Macovei.

Debutul unui mare sociolog al artei: Arnold Hauser (Timișoara, 1911). Marcel Iancu, întâlnire la Ei-Hod (exclusivitate « Secolul 20 »).

Cibernetică și urbanism vizionar: Nicolas Schöffer.

Viitorul unui trecut: Michel Dard.

Prietenii ai României — Hélène Tournaire și Clara Ianés.

Nr. 221

**Durabile rezonanțe ale Congresului al XII-lea P.C.R.**

Acțiune și poezie în orizontul Helladei: Constantin Tsatsos, Gheorghe Seferis, Ioanna Tsatsos.

Itinerar fotografic: Cristina Hăulică.

Vitalitatea tragediei antice: « Electra » — « Medeea » — « Troienele » în regia lui Șerban Andrei (imagini din spectacole la New York, Berlin, Paris, cu comentarii de: Eugène Ionesco, Clive Barnes, Robert Kaners, Guy Dumur, Jacques Franck, Mel Gussow).

O teorie românească a tragicului: Gabriel Liiceanu.

Nr. 222—  
224

**DANEMARCA — O PUNTE CĂTRE LUME**

Vechi balade daneze — De la Saxo Grammaticus la Shakespeare: « Răzbunarea lui Amle » (în românește de Alex. Al. Șahighian). Ecuția Hamlet — Kierkegaard (texte în selecția lui Gabriel Liiceanu — comentarii de Karl Jaspers și Denis de Rougemont).

Georg Brandes: « Geniu și civilizație », « Goethe și Danemarca » — în corespondență cu Nietzsche, R. M. Rilke, Panait Istrati.

Hans Christian Andersen: « Carnaval la Roma » (traducere și comentariu Tea Preda).

Poeme daneze: Tom Kristensen, Gustav Munch-Petersen, Tove Ditlevsen, Orla Bundgaard Povlsen, Jorgen Nash, Ole Wivel, Ole Sarving, Morten Nielsen, Robert Corydon, Jorgen Sonne, Frank Jaeger, Ivan Malinovski, Cecil Bodker, Per Højholt, Uffe Harder, Klaus Riffjerg, Erik Stinus, Inger Christensen, Henrik Nordbrandt (tălmăciri de Ileana Teodorini Dan).

- Ipostaze ale arhitecturii daneze. Danemarca, un capitol de artă contemporană (cu numeroase ilustrații, în selecția și prezentarea lui Kirsten Gregers Jensen) — În aria filmului: Dreyer.
- Nr. 225 Secvențe româno-daneze: contacte culturale, reconstituiri în timp  
**Nikolai Rubțov și nostalgia rusticității**  
O experiență inedită: Hualing Nieh și atelierul literar de la Iowa City (prezentare de Constantin Țoiu — traducere de Karin Rex din romanul « Grifonul de jad »).
- Nr. 226— **Andrzej Kusniewicz, crepuscul și luciditate**  
227 Fragmente din romanele « Regele celor două Sicilii » (trad. Mircea Munteanu) și « Lecția de limbă moartă » (trad. Olga Zaicik) cu comentarii de Dan Hăulică, Janusz Majewski, Wacław Sadkowski; autorul despre romanul său, mărturii în exclusivitate pentru « Secolul 20 ». Saul Bellow la Casa Scriitorilor din București — instantanee fotografice de Tudor Jebeleanu, interviu de Antoaneta Rațian. Prieteni ai României: Jan Urban Jarník.
- 1980**
- Nr. 228— **Vladimir Nabokov, poetul și prozatorul**  
230 Fișe critice pro și contra: John Updike, George Steiner, J. P. Sartre, William H. Gass, J. P. Levine, Anthony Burgess, Alfred Kazin, Tony Tanner, Leslie Fiedler, Peter Ackroyd, Warner Berthoff, Pierre Dommergues.  
« Lucruri transparente » (roman, fragmente traduse și comentate de M. Mindra), « Leonardul » (nuvelă, traducere și comentariu de Radu R. Șerban), « Lolita » (roman, fragmente traduse și comentate de Radu Lupan).  
Hermann Broch, postum (« Ispititorul », roman, fragmente traduse și comentate de Gabriel Berkes).  
Muzică și reprezentare scenică: De la « Turandot » la « Orestia II » în viziunea lui Lucian Pintilie — comentarii de Alberto Moravia, François Salvaing, Michel Piccoli, Jacqueline Cartier, Yannis Kokkos, Roland Barthes, Jean Marie Patte, Léonor Fini, Guy Dumur, J. P., Rémy, Georges Portal.
- Nr. 234— **EUROPA — DIMENSIUNI MORALE ȘI PERMANENTE**  
236 De la mitologie la istorie (Europa și Cadmus) — Marile personificări literare (Faust, Don Quijote, Hamlet) — Fundamentale proiecții europene (« lumea ca teatru ») — Glosse despre spiritul european (Valéry, Gide, Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Andrei Belii, Th. Mann, Fernand Braudel, Martin Heidegger).  
Arta și viitorul: în Europa și dincolo de Europa — omagii pentru Le Corbusier, Claudius Petit, Ion Nicodim.
- Nr. 237— **EUROPA — LINII DE FORȚĂ SPIRITUALĂ**  
239 Antonio Gramsci — Bertolt Brecht — John Neumeier — Władysław Tatarkiewicz — Lawrence Durrell.  
Nobel '80: Czesław Miłosz.  
Tipologii în confruntare: « Românul în literatura germană » de Mihai Ișbășescu.  
Epistolar Arnold Toynbee — Gilbert Murray — G. Oprescu.



Premiul Herder '80: Emil Condurachi.  
« Mărturisire despre Brâncuși » de Isamu Noguchi.

1981

Nr. 240— 20 DE ANI DE PREZENȚĂ ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ  
242 « Secolul 20 », « revistă de sinteză » — 60 de saluturi din țară și străinătate.

Explorări de perspectivă — Reviste în orizont european: Benedetto Croce și « La Critica » (prezentare de Theodor Enescu).

Europa în poeme (antologie de Ștefan Augustin Doinaș): Stefan George, Paul Claudel, Ady Endre, Rainer Maria Rilke, F. T. Marinetti, Georg Trakl, G. Bacovia, Fernando Pessoa, Osip Mandelstam, Tudor Arghezi, Serghei Esenin, Tristan Tzara, Giuseppe Ungaretti, Hugo Ball, Bertolt Brecht, Juan Ramon Jiménez, Gottfried Benn, Paul Valéry, Jorge Guillén, T. S. Eliot, Eugenio Montale, Lucian Blaga, Ghiorghe Seferis, André Breton, Ion Barbu, Vladimir Maiakovski, Momcilo Nastasievic, Federico Garcia Lorca, Vitezslav Nezval, Francis Ponge, Mieczyslaw Jastrun, W. H. Auden, Saint-John Perse, Odisseas Elytis, Günter Eich.

Henry Miller: « Răstignirea rozei » (fragmente din romanele: « Plexus », « Nexus », « Sexus »).

Pro și contra Henry Miller: Claude Roy, Michel Zeraffa, Marc Saporta, Walter Allen, Ihab Hassan, Anthony Burgess, Leslie A. Fiedler, Gore Vidal, R. M. Albérès, Salvatore Battaglia.

Spații de cultură — « Calea Victoriei 115 », o arhitectură de Ion Mincu (reflecții fotografice de pictorul Grigorescu Ion).

Nr. 248— ITINERAR ROLAND BARTHES

250

Primul Barthes — Pornind de la gradul zero al scriiturii — Semnologia sau moralitatea semnului — Interioritate și lectură totală — Imperiul semnelor — Grafiile lui R. B. — « Limbajul, care este Natura mea de om modern . . . » — Fascinația Enciclopediei — În jurul lui Arcimboldo — O « lectură » a sunetelor — Savoare și sapiență — Artistul: vigilență, înțelepciune, fragilitate (Barthes — Antonioni) — Fotografia ca recitare postumă — Lecții barthiene.

Reflecții și comentarii: Maurice Nadeau, Micaela Slăvescu, Louis-Jean Calvet, Paul Miclău, Ion Pop, G. Kazar, Giulio Carlo Argan, Jean Loup Rivièr, Carmine Benincasa, Ion Goian, Radu Procopovici, Anca Oroveanu, Theodor Redlow, Cella Delavrancea, Adriana Babeți, Vital Rambaud, Livius Ciocîrlie, Eugen Simion, Irina Eliade, Jacques Petit și Pierre Todorov.

Ion Gheorghiu: Bibliotecarul, variațiuni arcimboldiene.

Nr. 251— Nichita Stănescu — Premiul de poezie Struga

252

Omagii și prețuiri: Iovan Strezovski, Iovan Koteski, Gane Todorovski, Ante Popovski, Mihail Rengiov, Tasko Sarov, Ted Hughes, Alasdair Maclean, Martin Booth — Incursiuni critice: Artur Lundkvist, Eugen Simion, Marin Mincu.

Coordonate ale gândirii europene: Ludwig Wittgenstein.

Fragmente din: « Tractatus logico-philosophicus », « Carnetele de note 1914—1916 » — Comentarii: Norman Malcolm, G. H. von Wright, Anton Dumitriu, Alexandru Surdu, Sorin Vieru.

Perimetru cultural englez — de la istorie la contemporaneitate: Proze de Graham Greene și Joyce Cary.

11 poeți britanici de azi, cu un eseu de Peter Jay (în exclusivitate pentru « Secolul 20 »).

Spiritualitate românească și audiență britanică: Horia Bernea.

Rememorări: Barbara Hepworth (evocată de Barbu Brezianu).

Mihail Sadoveanu « un Chaucer al României » în exegeza lui Norman Simms.

## 1982

- Nr. 253 — Eugène Ionesco — restituiri în actualitate (comentator al lui Victor Hugo, traducător al lui Tudor Arghezi).  
255 Eugenio d'Ors, rememorare (cu un text de Jacques Lassaigue în exclusivitate pentru « Secolul 20 »).  
Joan Miro, catalarul.  
Revelația debuturilor: Cesare Pavese — Marin Preda.  
Reviste în orizontul european: « La Quinzaine Littéraire ».  
Un Bildungsroman în scrisori: Nikos Kazantzakis către Pandelis Prevelakis.  
Atelierul traducerilor: o nouă etapă în asimilarea lui Esenin (versiunea Ioanichie Olteanu).
- Nr. 256 Centenar James Joyce  
Pe orbita universalității — Ecouri în spiritul epocii — Irlandezul european — « Ulysses », inepuizabilul.
- Nr. 257 — Dimensiunea Borges  
258 Himera cărții absolute — Reverberațiile unui palimpsest — Poeme — Narațiuni (traduceri și comentarii de Cristina Hăulică și Andrei Ionescu).
- Nr. 259 — GOETHE SAU GENIUL CA OM OBIȘNUIT  
261 Antologie lirică (traduceri de Șt. Aug. Doinaș și Horia Stanca) — Polaritatea personalității: viață și creație — Perspective românești — Ultimul « om universal »? — Goethe și artele plastice — Goethe și hermeneutica — Ipoteze și opțiuni în științele naturii — Goethe și muzica — Goethe și contemporanii săi — « Faust » și arta de a traduce — Fertilitatea mitului faustic — Un anti-Faust — Goethe ca personaj literar — « Flautul fermecat » sau constelația Goethe-Mozart — « Flautul fermecat » în viziunea lui Lucian Pîtilie (Aix-en-Provence 1982).  
Comentarii plastice goetheene de Geta Brătescu.
- Nr. 262 — FINLANDA, CIVILIZAȚIE ȘI TRADIȚIE  
264 Interferențe: de la « Kalevala » la moderni — Metamorfoze lirice finlandeze (Din « Kanteletar », Alexis Kivi, Edith Södergran, Eeva Liisa Manner, Pentti Holappa, Bo Carpelan, Lassi Nummi, Paavo Haavikko, Claes Anderson, Pentti Saarikoski, Pentti Saaritsa, Caj Westerberg, Arto Melleri — traduceri și prezentări de Radu Lupan) — Rememorări: un premiu Nobel pentru Finlanda, F. E. Sillanpää — Curzio Malaparte reporter în Finlanda — Priviri în imediat — Brâncuși într-o exegeză finlandeză — Alvar Aalto, un arhitect al temelțiilor de cultură — Sculptură și natură: Olavi Lanu — Bertolt Brecht și Finlanda — Portretul unui regizor modern: Jouko Turkka

— Sibelius și « Finlanda » lui — O pictoriță din Suomi în Maramureș: Asta Niemistö.

## 1983

- Nr. 265— **POEZIA, SUBSTANȚĂ A MEMORIEI**  
266 Elytis sau geografia paradisului — Boris Pasternak în evocarea lui Andrei Voznesenski — Saint-John Perse.  
Simboluri în laguna lusitană — José Cardoso Pires: « Delfinul » (roman).  
Picasso cu prilejul colocviului UNESCO: Hélène Parmelin, Wifredo Lam, Dan Hăulică, Theodor Enescu — portrete și măturii fotografice de André Villers.  
Marin Sorescu: « Alte două cuceriri ale Mexicului ».
- Nr. 267— **MASS-MEDIA ȘI VITALIZAREA CULTURII UMANISTE**  
269 Marchal McLuhan — René Berger — Nicolas Schöffer — Enrico Fulchignoni — Déry Tibor — Klaus Kinski — Georges Brassens — Bob Dylan — John Lennon — Paul McCartney — Leonard Cohen — Umberto Eco.
- Nr. 270— **Gordon Craig și România**  
271 Arta traducerii: vocație și pasiune la Danuta Bienkowska.  
Tehno-fantasticul sculpturii: Ovidiu Maitec.
- Nr. 272— **BIBLIOTECA — DURATĂ ȘI PROSPECȚIE**  
274 Umberto Eco: « Numele Rozei » (fragmente de roman în traducerea lui Florin Chirițescu) — Marginalii și glose ale autorului la « Numele rozei »: Titlul și sensul — Evident, Evul-mediu — Romanul ca fapt cosmologic — Cine vorbește — Preterițiunea — Respirația — Edificarea cititorului — Metafizica polițistă — Divertismentul — Post-modernismul: ironia, delectarea — Romanul istoric — Ca să termin.  
« Codex Aureus », un tezaur al civilizației europene în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia (studiu de Iacob Mîrza, reportaj fotografic de Mihai Oroveanu).  
Jean d'Ormesson — realitatea ficțiunii și imaginarul vieții: « Gloria imperiului » (fragmente de roman, traducere Sanda Răpeanu, comentariu Valeriu Răpeanu).
- Nr. 275— **FAR ȘI CĂLĂUZĂ —**  
276 **GÂNDIREA PREȘEDINTELUI NICOLAE CEAUȘESCU**  
Țeluri înalte, cultură majoră  
Permanențe ale creativității românești — Arhivă pentru suflet: artă și așezări, tipologii umane, arhitectură, port, repere iconografice de autenticitate și civilizație țărănească — reprezentarea spațiului la poporul nostru, exegeză de Ernest Bernea — Dimitrie Gusti, plonier al filmului sociologic.  
Un francez la Muzeul Satului din București: Gabriel André Pérouse.  
Liviu Ciulei pe meridianele americane.  
Revelații ale spațiului sud-est european: Miroslav Krleža.
- 1984
- Nr. 277— **NOUL FILM GERMAN**  
279 Werner Herzog — Rainer Werner Fassbinder — Volker Schlöndorff — Wim Wenders.



- Visul în film — Un Balzac al germanilor — Regizorul literator — Strategul drumeților — Literatură și film — Filmul, o forță modernă a istoriei.  
Scenarii de film, comentarii, bogate secvențe fotografice, un lexicon al « Noului film german ».
- Nr. 280— **Pentru o Europă unită**  
281 În jurul lui Gramsci.  
Yannis Ritsos, noi poeme și mărturii.  
ART contre/against APARTHEID.  
Texte de: Michel Leiris, Jacques Derrida, Michel Butor, Edmond Jabés, Julio Cortazar, Basil Davidson — Imagini de: Wilfredo Lam, Antonio Saura, Ion Nicodim, Robert Motherwell, Larry Rivers, Roy Lichtenstein, Mario Gruber, Horia Bernea, Vladimir Velicković, Antoni Tàpies, Sultana Maitec, Joe Tilson, Wolf Vostel, Gavin Jantjes, Iba Ndiaye, Louis Le Brocquy, José Balmes.  
Istorie trăită în spațiul latino-american: Roa Bastos, Hector Mujica, Jaime Saruski, Orlando Araujo.  
Lillian Hellman — luciditate și acțiune.
- Nr. 284— **William Golding, laureat Nobel '84**  
286 Panait Istrati, o mitologie a sincerității — prietenia, dreptatea, arta (inscripții, documente inedite, mărturii și interpretări).  
Surprize ale istoriei literare: Valeriu Marcu (Documentar Andrei Corbea).  
Georges Candilis: arhitectura ca descoperire.  
Reviste în orizont european — « Revista de Occidente » și Ortega y Gasset.
- Nr. 287— **Orizonturile cunoașterii — orizonturile cooperării**  
288 Ernst Jünger aniversar.  
Vocile memoriei: Guy de Pourtalès — Stephan Hermlin.  
Retro-album Clara Haskil.
- 1985**
- Nr. 289— **Sarcasm și modernitate în evocarea istorică: José Saramago și Ernesto**  
291 **Sábato.**  
Perspective radicale în teoria critică: Jürgen Habermas — György Lukacs.  
O biografie din anii împotrivrării: Wilhelm Stepper Tristis.
- Nr. 292— **CUBA, PERSONAJE ȘI DESTINE CREATORE**  
294 **Unicitatea unei revelații: José Lezama Lima — Neliniști teoretice și efervescență literară — « Origines », reper esențial pentru literaturile latino-americane — Transparență și metafizică — Un barochism originar (traduceri, comentarii de Andrei Ionescu și Dan Arsene). De la Dosoftei la Juan de la Cruz (versiuni poetice de Alexandru Busuioceanu).**  
Horia Bernea — austeritate și plenitudine.  
**Vitalitatea livrescului — biblioteca oglindă a spiritului: G. Călinescu în lumea cărților lui.**
- Nr. 295— **Poezia, dimensiune a umanului: Gerardo Diego, César Vallejo,**  
297 **Carlos Drummond de Andrade (tălmăcirii de Ștefan Aug. Doinaș și Dinu Flămând).**

Memorie și viitor în tensiunea istoriei — o continuitate anti-fascistă (Silvio Guarnieri, Arturo Colombo, Juan Goytisolo, Marcel Iancu, Daniil Granin).

Limba și societate — note pentru o semantică marxistă.

Brâncuși — o poartă către lume.

Primul Faulkner — Ultimul Cheever.

La zenitul baletului contemporan: Maia Plisețkaia (exclusivitate pentru « Secolul 20 », documentar de Alina Ledeanu).

## NR. 298 — SAMUEL BECKETT — ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

300



Pentru orientarea mai amănunțică a cititorilor recomandăm consultarea indicilor bibliografici existenți: Nr. 1—50 (broșură separată 1965), pentru nr. 51—100 (anexă la numărul dedicat Expresionismului, 107—108/1969) iar nr. 101—225, caiet integral « Secolul 20 », nr. 243—245/1981.

În economia prezentei cronologii n-au intrat acele anchete-colocvii de mai lungă durată, cum au fost: « Probleme teoretice ale traducerii » (1965), « Cultura română în circuitul marilor valori » (1974), « Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale » (1974), « Interferențe și determinări reciproce ale literaturilor în contextul lumii contemporane » (1979—1982), « București, capitală a prieteniei » (1983—1985).

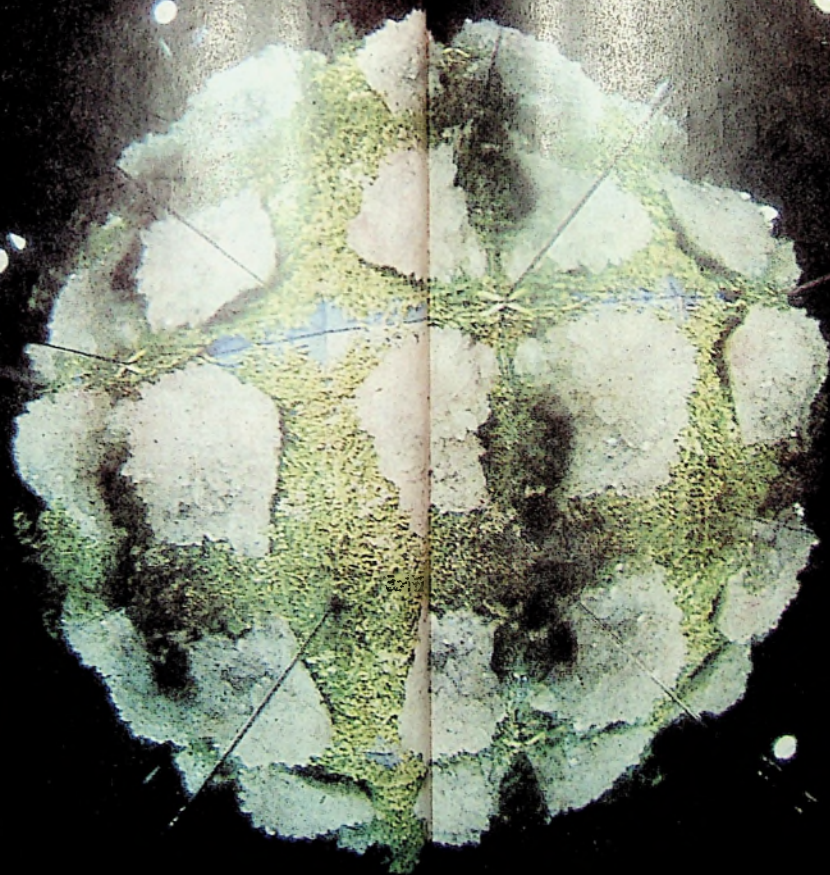
În decursul anilor, numeroase pagini au fost rezervate traducerilor din literatura română în limbi de circulație universală, de la marii clasici: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Odobescu trecând prin Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Ion Barbu, V. Voiculescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Maria Banuș, Marin Preda, Radu Boureanu pînă la Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ștefan Bănuțescu, Ion Alexandru, Dumitru Radu Popescu.

secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco

300

Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secol  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secol  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco  
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco





**LA NUMĂRUL 300**

# MĂRTURII DINSPRE MÎINE

SORIN DUMITRESCU  
ION BOGDAN LEFTER  
RADU G. ȚEPOSU  
BEDROS HORASANGIAN  
MIRCEA NEDELCIU  
MIRCEA CĂRTĂRESCU  
MARIANA MARIN  
ANDREI VIERU  
MIRCEA SCARLAT  
ION STRATAN

**LA NUMĂRUL 300**

## Calmul valorilor

Calitatea de necontestat a acestei minunate reviste pare a fi aceea de a stîrni, în fiecare din noi, cititorul ideal.

Lepezi orice elan xenofob simțindu-te deplin european la tine în odaie.

Calmul valorilor își face cuib în inima ta și, o dată cu el, un fel mai generos al prudenței de a întâmpina faptele culturii.

Speranța și bunăvoința instituie o axiologie mai respirabilă, nepătimașă, fecundă la nivelul spiritului.

Gustului și preferințelor tocmită li se substituie disponibilitatea destinsă a insului cu adevărat liber, care concepe cultura inserată unui plan mai vast și mai misterios.

A fi contemporan devine astfel o virtute.

ION BOGDAN LEFTER

## O ipoteză „pedagogică“

Nu mai știu exact cînd voi fi cumpărat primul meu *Secol 20* de la cutare chioșc de ziare, și nici ce număr anume va fi fost acela. Era acum zece ori cincisprezece ani? În tot cazul, cîndva în toiuł «adolescenței» culturale liceano-studențești, cea care-ți aduce la tot pasul mari «revelații»: cărți, autori, reviste, filme, spectacole de teatru, muzici, filosofii...

Cu alte cuvinte, ieșind din singularul persoanei întii, cred că nu greșesc spunînd că *Secolul 20* are pentru mine și colegii mei de generație o semnificație doar de un deceniu și jumătate încoace. Restul — adică ce-a fost înainte — e pentru noi istorie netrăită. Știută din cărți. Din bibliotecă. Din fișierele de «periodice». Din anticariatele în care am urmărit cîndva numărul cu *Dicționarul de idei de-a gata* al lui Flaubert, sau pe cele cu *Deșertul tătarilor* al lui Buzzati (se dăduse o ecranizare la televizor și vroiam să merg «la sursă»), sau pe cel cu scenariul *Odiseei spațiale*, sau pe cel cu *Living Theatre*...

Cam astea ar fi «faptele», cam asta «cronologia». M-aș putea opri la atît. Însă invitația să scriu rîndurile de față mi-a fost făcut dimpreună cu sugestia să spun ceva despre ce (și cit!) a reprezentat *Secolul 20* în formația generației mele, a voastră, a (încă!) tinerilor... Dacă e posibil...

Să vedem! Sper ca ipoteza mea să fie cit de cit corectă. O construiesc bazîndu-mă pe o idee generală și pe una particulară. Prima, de sociologie elementară: formația unei generații intelectuale se definește (și) în funcție de anumiți parametri culturali ai epocii, precum presa, mass-media în general, producția editorială, curentele de idei dominante, modelele teoretice «la zi» — și așa mai departe. Și ideea «particulară», legată chiar de *Secolul 20*: afirm că momentul în care am început să citim



revista a coincis — în linii mari, firește ! — cu intrarea ei într-o etapă mare de existență. Mie mi se pare că au fost două etape mari. Într-o vreme (cea despre care doar am auzit), *Secolul 20* a îndeplinit misiunea de mirifică poartă spre lumi artistice ascunse pînă atunci într-o generoasă paranteză, esențial racord spre puțin-știuta noosferă. Era vremea unei mai largi reîntemeieri culturale. Pionieratul de atunci al revistei a marcat o « epocă » și — probabil — pe « tinerii » de atunci. Noi am « prins-o » pe următoarea, în care nu mai era nevoie de sondaje în necunoscut, ci de explorări sistematice. O etapă în care revista a evoluat spre solide structuri monografice, alegînd subiecte mai puține și tratîndu-le cu mai mare atenție, cu competențe conjugate. Așa au fost — ca să se înțeleagă ce vreau să spun — numere precum cele cu secțiuni Kierkegaard (nr. 7—9/1979) și Borges-Pound (nr. 5—6/1982), sau extraordinarele volume consacrate lui Barthes (nr. 8—9—10/1981), lui Joyce (nr. 4/1982), filmului vestgerman (n-am « trimiteră » la îndemînă).

...Și pot veni și zice că această revistă *Secolul 20* s-a prenumărat între « parametrii » care au definit anii formației noastre, alături de — spre alte exemple — traducerile sistematice din colecția de « Studii » de la Editura Univers, de programele tot mai coerent structurate ale Cinematecii din perioada ei « unionistă » (de la « Union », sala ei de atunci !), de miercură « Telecinematecii » anilor '70 etc. etc. — într-o listă pe care doar o anchetă sociologică serioasă ar putea-o completa eficient. . .

Rezumînd: emit ipoteza că generația mea intelectuală a intrat în adolescența anilor ei de formație pe cînd *Secolul 20* pășea în etapa sa de maturitate. Avut-am dascăl « corespunzător », prin urmare !

**RADU G. ȚEPOSU**

## **O bibliotecă a coridoarelor care se bifurcă**

Cea dintîi iarnă a studenției mele m-a prins într-un sat de munte. În transparențele lui galactice, satul acela, adîncit în omăt ca un vizitiu într-o șubă pufoasă, nu părea să privească decît înspre spectacolul celestial al constelațiilor: hieroglife oglindite în pagina albă a zăpezii. Totul exista, acolo, pentru a sfîrși în textul fragil al întinderii imaculate. Restul era geografie. Peste cîteva zile urma să mă întorc la facultate și obligațiile mele de discipol îmi cereau să prezint un comentariu literar aplicat unui scriitor ales după criterii personale. Trebuia, mai degrabă, să mă exercit în cadrele teoriei literaturii, căci profesorul nostru ne ceruse să ilustrăm în chip concret cîteva trepte ale lecturii, cu toate etapele hermeneutice pe care acestea le presupunea. În casa aceea mitotică, prin geamul căreia urmăream mîgîldețele înfundîndu-se în spuma subțire a nămeților, erau prea puține cărți, nu însă într-atît de neimportante, încît să nu-mi satisfacă interesul. O istorie a esteticii, cîteva cărți de critică, o ediție franțuzească din opera lui Cicero stăteau, într-o înfrățire mută, pe raftul unei biblioteci improvizate. În spatele lor, altele, în aceeași vecinătate prietenoasă. Liniștea iernii, freamătul fosforescent al viscolului nu-mi dădeau însă suficientă putere pentru a mă încumeta să citesc cărți prea trufașe, docte, vanitoase. Îmi trebuia ceva strălucitor și cristalin, sclipitor precum spectacolul hiperborean

de-afară. În dulcea răsfoire a acelei biblioteci, m-am oprit, în cele din urmă, la niște povestiri ale lui Borges, printre primele traduceri la noi, ale argentinianului. Erau găzduite de revista *Secolul 20*, ca însăși o carte în toată regula. Numărul acela, apărut, din câte îmi amintesc, prin anul 1969, începea să capete însă, în închipuire, imaginea unei cărți fabuloase. Pe măsură ce povestirile lui Borges țeseau în mintea mea un labirint nesfârșit, care era chiar chipul universului, tot astfel revista pe care o aveam în față creștea parcă în minile mele, luând proporțiile magice ale unei biblioteci, cu nenumărate săli și coridoare care se bifurcă. Intram în carte ca într-un labirint al textelor care se desfășeau unele din altele, crescând neîncetat, multiplicându-se. Însă ce altceva mai fericit ar putea reprezenta — pentru mine — *Secolul 20* decât tocmai această imagine superbă a cărții care a strâns între copertile ei, de-a lungul acțor ani, literatură din cea mai aleasă, mărturii culturale ale acestui veac, încît, desfăcîndu-și filele cu un aer foșnitor, nu-mi poate apărea azi decât ca o bibliotecă universală, cu toate ușile date la o parte, deschisă în orice clipă cititorilor.

## BEDROS HORASANGIAN

### Dincolo de cuvinte

Ce să mărturisești despre o revistă din care ai învățat mereu cite ceva? Ce să spui altora cînd nici chiar pentru uz personal nu ești în stare să evaluezi bucuria și plăcerea lecturii din autori necunoscuți — nu din vina lor, ci a ignoranței tale — sau din cărți despre care știai doar că există? Cum să dovedești — și la ce bun — conturul imprecis al unui respect nemărturisit pentru incitarea intelectuală oferită, încercînd, poate nu zadarnic, să te tragă din dulcea lene și mîngăietorul somn al necunoașterii? Și cum să nu te temi de cuvinte cînd ele au devenit frivole, amăgitoare sau chiar chiar mincinoase adeseori, sau cînd tot ele, cuvintele, te-au atras, și fericit aproape, citind poeme și eseuri, pagini de proză și studii de și despre prestigioși reprezentanți ai spiritualității europene sau de aiurea? Cum să afirmi, fără să încerci un sentiment de jenă pentru impudoare, admirația ta față de munca neostenită, puțin spectaculoasă și nu îndeajuns recunoscută, a unui grup de « muncitori intelectuali », — în cel mai nobil sens camilpetrescian —, fără a risca ridicolul sau zîmbetele duios și ironic superioare atît de lesne de servit în momentele noastre de slăbiciune? Și, atunci, de ce să nu fii bucuros că atît de rîvnitul dialog intelectual mai este posibil, căci a fi scriitor nu scuză totul, cu o vorbă a Simonei de Beauvoir, iar a fi un loial cititor cu atît mai mult. Întîmplarea strict personală a vieții mele face într-un fel ca ieșirea din lumea adolescenței (biologice, dar mai ales spirituale — poate că aici ar fi mai cinstit și mai apropiat de adevăr să spun că nici măcar nu intrasem în adolescență . . .) să urmeze printr-un joc secund și imaginar de Beauvoir, cum n-au fost și nu sînt multe în spațiul nostru cultural — o elegantă și loială concurență ar fi putut-o face, poate, doar *Simetria* lui G. M. Cantacuzino sucombată, din păcate, după doar cîteva ani de apariție la numărul — dacă memoria nu ne face feste — nouă.

De ce să nu recunoaștem că într-un fel sau altul am rămas devotații ei cititori și colecționari? Și nu cred că sînt puțini cei care, de diverse profesii și cu variate preocupări, nu întotdeauna artistice sau literare, așteaptă cu emoție fiecare număr

din *Secolul 20* tocmai pentru deschiderea atotcuprinzătoare oferită. De la beletristică, plastică și muzică pînă la abordarea unor teme de estetică generală sau filosofie a culturii.

Nu este simplu de dus pînă la capăt o astfel de întreprindere. Trag nădejdea că efortul și devotamentul celor ce clădesc azi revista — nu repede și nici ușor, din motive lesne de înțeles pentru cel dispus să parcurgă sumarul oricărui număr, — vor reuși să ducă mai departe, spre bucuria numeroșilor ei admiratori, acest distribuitor de cultură ce se numește *SECOLUL 20*. S-au adunat, deja, din parte-mi, inutil de multe cuvinte.

## MIRCEA NEDELCIU

### «Secolul» tuturor posibilităților

Întîmplarea a făcut să păstrez în biblioteca mea, de nenumărate ori mutată, primele numere din revista *Secolul 20* care mi-au căzut vreodată în mină. Unul este din 1962, noiembrie — cel din care am citit și recitat de zeci de ori, în timpul liceului, partea ultimă a romanului lui Faulkner *The Mansion*. Celălalt este din 1968, aprilie, și este dedicat «Franței inepuizabile» (conține versuri de Charles Peguy, Saint-John Perse, Éluard, proză de Malraux și Camus, teatru de Antonio Artaud, fragmente din caietele lui Valéry, note și eseuri semnate de Rilke, Ruben Dario, Curtius, H. Miller, Ehrenburg, Eugen Ionescu, Martha Bibescu, Blaise Cendrars ș.a.)

Copertile acestor două numere îmi sînt foarte familiare. Sînt în stare să le recunosc imediat, oriunde m-aș afla, trezit din somn sau alergînd pe peron să prind trenul. Sînt, de fapt, imaginile cu care începe pentru mine *Cultura*. Despre cel dintîi, cel pe a cărui copertă se vede un țăran înarmat și cu pușcă, și cu *macetă*, nu-mi amintesc în ce împrejurări a apărut în casa noastră de la țară. Probabil că tatăl meu a fost obligat să-l cumpere de la magazinul sătesc o dată cu gazul sau sarea necesare gospodăriei. Pe cel de-al doilea, cel cu o pictură a catedralei Notre-Dame pe copertă, l-am cumpărat singur. Aveam 17 ani și jumătate. De Gaulle tocmai vizitase Bucureștiul, la Paris începuseră celebrele mișcări studențești din mai '68, cîștigasem dreptul să merg la faza pe țară a Olimpiadei de literatură română, eram îndrăgostit și... trecînd prin fața unui chioșc de ziare, am cerut un *Secolul 20*. După aceea pot spune că am urmărit revista număr de număr. Mai, iunie, iulie. Tabăra anuală a finaliștilor de la Olimpiada de literatură română s-a ținut în acel an la Sinaia. La 21 august, în minte, eram cu toții în curtea taberei și ascultam la megafone meeting-ul din Piața Palatului. În numărul 8 al revistei, cel care pe copertă are un detaliu de scoarță oltenească, citeam nuvela *Nimeni nu va rîde* a lui Milan Kundera. Apoi septembrie, octombrie, noiembrie. În noiembrie, am devenit major. Dreptul la vot nu mi se părea deloc un drept neînsemnat.

Acum, după aproape douăzeci de ani, sînt convins că revista *Secolul 20*, cu sau fără voia sa, din întîmplare sau pentru că redacția a avut vreun plan, este unul dintre principalii «vinovați» pentru existența în literatură română a generației mele de scriitori. Nu o spun din motive aniversare, nici pentru a flata pe cineva sau pentru a dovedi ceva. Este un fapt. Iar faptele nu pot fi șterse de nimeni și prin



nimic. Nici de către cei care le-au făcut, nici de către cei care le-au suportat. O revistă al cărei program nu prevedea nimic în legătură cu « promovarea tinerelor talente » sau cu « încurajarea literaturii tinerilor autori » etc. etc. a avut cel mai mare rol în formarea unei generații întregi a literaturii române. Sigur că, din perspectiva acestei noi generații, tot ce i-am dori revistei, și ne-am dori nouă înșine, este ca ea să fie în continuare o unealtă și nu o piesă de muzeu. Vreau să spun că, probabil, în toate literaturile lumii au apărut generații noi, că acestea au adus cu ele în literatură alte imagini ale frământatului nostru veac și că noi, cei care ne simțim un produs al mentalității de tip *Secolul 20*, mai ales cu aceste imagini am dori să ne întâlnim. Ce scriitori ai lumii deveneau majori și căpătau dreptul de vot în 1968? Cum au văzut ei lumea de atunci încoa? În ce puncte se aseamănă și în ce puncte diferă literatura lor de a noastră?

Ca să nu devii piesă de muzeu trebuie să fii mereu în stare de funcționare, să te schimbi, să riști, să încerci. O revistă de literatură universală nu trebuie să aducă în fața cititorilor săi numai scriitori cu premiul Nobel sau « nobelizabili ». Să nu devină, adică, un muzeu mai mic într-un muzeu mai mare. Ceva se întâmplă mereu mai ales în afara muzeului.

## MIRCEA CĂRTĂRESCU

### Civilitate și toleranță

Cărarea pavată cu cărămizi galbene a Dorotheei (« Ys, Lilibut, Monsalvat, Cz »...), viziunile cu poduri ale lui Rimbaud, puntea aruncată spre soare-apune, trecând peste viduri din ce în ce mai boltite, pe care înaintează Cel Trei, numai aur și verde, și mai ales podul peste o apă tulbure al angelicilor Simion & Garfunkel (« Când ești cu adevărat la pământ, / Când te simți neînsemnat, / Când îți apar lacrimi în ochi / Eu le voi usca... ») — iată ce-mi imaginez gândindu-mă la revista *Secolul 20*, această culegere de Cărți eteroclite, înluminate și migălite ca manuscrisele dinainte de tipar, cu coperti lucioase și policolore asemenea ferestrelor verzui de insectare de la Antipa (regina Turandot înconjurată de fluturi, omul compartimentat al lui Sorin Dumitrescu, Marilyn Monroe în rock, țestoasa de tucl a lui Noguchi și sute, sute de alte ficțiuni), planșe care se desfac revelându-ți detalii din uimitoarea tapiserie a Naționalului sau fotografii vechi — dagherotipur! — cu domnișoare, contemporane ale lui Proust, în rochiile grosolane și cu figuri urâte, zîmbind strîmb, cu tot luciul morții în priviri, sau cărțile lui Bitzan sau anatomiiile calcinate ale lui Ipoustéguy. Cum și cit anume *Secolul 20* a contribuit la metabolismul meu intelectual e greu de spus, așa cum nu se poate spune încă exact care e funcția visului. Deprivarea de vis însă duce la alienare sau moarte.

Într-un fel, sigla revistei Dumneavoastră (și a noastră) reprezintă acea fabrică de civilitate și toleranță numită cultură. Aicădată cultura cristaliza în metafora scării, pentru că în cultură se trăia și totul era cultură și cultura, asemeni saurienilor, nu-și putea imagina alt destin decât creșterea exponențială într-o savană unde lipseau dușmanii naturali, o nișă ecologică asimptotică, infinită: « Cartea mea-l, fiule, o treaptă ». Astăzi, când parabola se substituie hiperbolei (anilor Inter-

belici, să zicem), simbolul culturii mi se pare *podul*. Tot atîți piloni ai unui pod nesfîrșit, arcuit peste ape tulburate și tulburătoare, mi se par numerele duble, triple, încărcate de jucării feerice ca un Santa Claus marquezian, ale *Secolului 20*. Cînd ești cu adevărat la pămînt, cînd te simți neînsemnat, cînd te retragi în viziuna ta cu soție, pick-up și bibliotecă, pe cînd la ferestre apele cresc precum în Buzzati și Daneliuc, e atît de bine să deschizi această revistă și să reîncepi cu timiditate să crezi că de fapt există soluții la acest uriaș koan al (*nomen odiosum*) Vieții. Că podul nu este o iluzie, că se poate urca pe spinarea curcubeului.

În minte o iarnă de acum vreo zece ani. Adolescent, îmi petreceam orele libere în biblioteca Facultății de filologie. Eram răvășit de un sentiment pe care pe atunci îl numeam dragoste, o nevroză a mușchilor, singelui și oaselor, nu a psihicului. Priveam zăpada căzînd peste Institutul de arhitectură. O fată oarecare-mi lipsea și simțeam toată simptomatologia sevrajului. În acea deprivare senzorială lectura mai multor numere din revistă (*Boii soarelui* de Joyce, postmodernismul american, *Love story*, *Egloga barocă* de Auden . . .) a fost asemenea unor bufeuri hipnagogice: o scînteiere movă, schimbătoare, ca în boaba de rouă, o revelație — găsisem ieșirea și ieșirea era o intrare.

Intrarea în poezie.

## MARIANA MARIN

### ...aidoma unui laborator de alchimie

Nu de puține ori m-am gîndit în anii din urmă, (și știu că nu am fost singura), la miracolul existenței *Secolului 20*. Gînduri amestecate, ca și viața: surpriză, teamă, bucurie, stupoare, semne rău-prevestitoare, curaj, exemplu și îndemn, aproape didactic, de luptă intelectuală, reverie . . .

La sfîrșitul deceniului șapte, cînd intram oarecum grăbit în adolescență, rezonînd exuberant și totuși timid cu deschiderile din jurul meu, *Secolul* devenise una din armele mele secrete prin care priveam, ehei, tocmai în universalitate. Și, Doamne, ce frumoasă era lumea văzută chiar și așa, prin ușa întredeschisă și ferestrele literiei. Mai tîrziu a venit rîndul conspectelor și a fișelor de autor pe care revista mă ajuta să le completez: Pound, Eliot, Montale, Pavese, Joyce, Musil, Hesse, Proust, Eliade, Ionescu, Borges, dar și Che Guevara sau Camilo Torres. Și, o dată cu bucuria literiei, educația privirii: Klee, Picasso, Dalí, Brîncuși, Mondrian, Bernea, Apostu . . . Apoi dansul, muzica, teatrul și cinematografia, filosofia și teoriile limbajului. Această superbă idee de sinteză care stă la temelia celor 300 de numere ale revistei este cadoul neprețuit pe care ea, Revista, l-a făcut setei noastre de cunoaștere.

Și azi îmi imaginez redacția aidoma unui misterios laborator de alchimie aflat în stăpînirea inteligentă a unor maeștri ai întinericului și luminii: se aprind focurile, temperaturile urcă, se pregătesc substanțele, se pune muzica sau surdina cutărui preparat, se caută febril magica formulă, nu se găsește, se așteaptă, se găsește, se jubilează . . .

Datorez mult acestor reviste care nu de puține ori, în somnul singurătății, a acționat precum sulita din celebra poveste, cea care te ține treaz în grădina merelor de aur. Și aur curat a fost tot ceea ce a dat și dă culturii noastre *Secolul 20*.

## Reper

Acum, cînd schimbările peisajului sînt atît de rapide, cînd amețea înălțimilor se întrece cu aceea a dislocărilor temporale, cînd un secol e plin de epoci mai lungi decît eternitatea, în această relativitate cu aspirații globale, este o aspră nevoie de invarianți precum spiritul acestei reviste.

MIRCEA SCARLAT

## Ochiul spre lume

Orice promoție scriitoricească depinde în bună măsură de presa la care are acces. Ca și limba maternă, aerul epocii este un *dat*: îl primești, nu ți-l alegi. Iar «aerul» culturii în care te formezi este determinat în chip esențial de revistele vremii.

Promoția mea s-a format în climatul benefic de reînnoare cu marea tradiție literară românească. Eram primii elevi cărora li se predau, după război, lecții despre Octavian Goga, Ion Barbu, Lucian Blaga și alții. Am «prins», așadar, momentul fericit al așteptatei valorificări globale, inteligente și recuperatoare, a moștenirii culturale. Șansa aceasta (enormă!) a fost dublată de o alta: posibilitatea informării (pe care promoțiile anterioare n-o avuseseră) asupra mersului literaturii universale contemporane. Traducerile se înmulțiseră enorm în anii cînd am urmat liceul (1966—1970). Cu toate acestea, ochiul nostru spre lume s-a numit *Secolul 20*. Grație revistei, mai dreapta cinstire a trecutului național a fost dublată de o imagine «la zi» asupra literaturii universale. Acum, cînd publicația Uniunii Scriitorilor «împlinește» 300 de numere, fie-mi permis să-mi exprim public recunoștința față de competența și de osîrdia colectivului de redactori și colaboratori ai revistei.

Dacă ar fi să amintesc un singur număr, memorabil, dedicat structuralismului, și aș spune enorm asupra rolului acestei reviste în formarea mea intelectuală. Revista mi-a înlesnit accesul la cărți de negăsit în orașul unde trăiam și mi-a oferit o imagine de ansamblu asupra unui curent cultural aflat, atunci, pe toate buzele. Acel număr (5/1967) a fost, pentru mine, busola care m-a orientat în hățîșul bibliografic al structuralismului. Și ce este, oare, mai important în procesul de formație, decît să ți se «dea drumul» în cultură, adică (explicația a oferit-o Sextil Pușcariu și a dezvoltat-o Constantin Noica) să ți se arate calea? M-am oprit asupra unui singur număr din *Secolul 20* pentru că, prin prisma preocupărilor mele ulterioare, m-a influențat cel mai mult. El era simptomatic însă pentru modul în care colectivul redacțional știe să întocmească, în mod exemplar, «dosarul» celor mai interesante probleme ale contemporaneității. Trebuie să recunosc că și atitudinea mea de astăzi, mai critică, mai lucidă față de structuralism, o datorez, în parte, tot *Secolului 20*, din paginile căruia am luat cunoștință de atîtea și atîtea orientări post-, neo-, ne- și anti-structuraliste.



Datorez *Secolului 20* accesul la cărți de negăsit, pentru mine, la data publicării în revistă. Acolo am citit pentru prima oară texte de Borges, Cortázar, Unamuno, Kierkegaard, Ahmadulina, Enzensberger și mulți alții. Absența unui parti-pris din partea colectivului redacțional a asigurat exemplara deschidere spre artele neliterare și spre ariile culturale cele mai diverse, de la cele cu maximă forță modelatoare, pînă la unele de mică rezonanță, dar nu și de mică profunzime (excepțional a fost numărul dedicat Danemarcei).

Ochiul spre noi înșine l-am deschis grație manualelor de limba română și l-am format citind marii scriitori autohtoni; al doilea ochi, spre lume, l-am deschis și l-am exersat prin intermediul *Secolului 20*. Complementare și sincrone, cele două priviri sînt necesare atingerii acelei perspective optime asupra situației noastre în Univers.

## ION STRATAN

### Metodă și dăruire

Penru mine, cel care studiam «literatura universală» în clasa a unsprezecea umanistă a liceului de cultură generală, *Secolul 20* a reprezentat contemporaneitatea *Iliadei*.

Enciclopedia a lipsei de ariditate și siglă a lui Vineri în Robinson Crusoe, el m-a apucat asupra comentariului plastic și a aventurii traducerii.

*Secolul 20* este acordul superior al Temei, este ieșirea din istorisibil către spiritualul din veac.

A avea colecția revistei înseamnă aproape a avea Cartea.

*Secolul 20* este somnul de dimineață al coșmarului istoriei.

La perpetuă trezire, cuvintele mi se transfigurează în forme și culori.

Pentru studentul de la filologie, capitolele închinete de către revistă lui Valery, Borges sau Barthes erau *feed-back-uri* necesare pentru teoria literară ale cărei noțiuni erau pentru noi *in statu nascendi*.

Fiind profund universal, *Secolul 20* face ca nimic artificial să nu ne lege de cultura lumii.

Ce paradox ca o revistă a metodei și dăruirii să poarte numele pluralului și ambiguității ev de trai...

Fiecare număr este o nuntă a intelectului, fiecare aniversare o negare a informului.

Pentru că există *Secolul 20* nu trăim în sintagmele gata făcute ale inoportunității.

Pentru că există *Secolul 20* putem struni incontiguitatea, factualul și hazardul din timp.

El este în nuce biblioteca noastră de traduceri din contemporani, adesea mai dulce decît fructul întregit.

Pentru că există *Secolul 20* adesea putem gândi că există și secolul 21.

Dar mai ales putem gândi că există *Secolul 20*.

# THAT TIME









Revista «Secolul 20» își exprimă întreaga ei  
gratitudine colegială față de  
ROSICA COLIN LTD ȘI JOANNA MARSTON,  
LES EDITIONS DE MINUIT,  
LES EDITIONS DE L'HERNE,  
REVISTA THÉÂTRE / PUBLIC,  
de a căror bunăvoință și asistență generoasă a  
beneficiat în construirea acestui număr monografic  
SAMUEL BECKETT.

Redacția mulțumește călduros, pentru distinsa  
lor contribuție, tuturor specialiștilor din domeniul  
dramaturgiei, critici, regizori, scenografi, actori,  
traducători, din străinătate și din țară, și ține să  
releve inițiativa competentă și devotamentul ne-  
precupețit pe care colaboratoarea noastră, Ludmila  
Patlanjoglu, le-a pus în slujba acestei realizări.







JOHN ELSOM

## TRENTE ANS APRÈS

Așteptându-l pe Godot s-a pus în scenă în Anglia cu 30 de ani în urmă și este o experiență interesantă să recitim articolele din 1955 pentru a ne da seama cum a fost primit spectacolul: «E îngrozitor, nu se întâmplă nimic» — scria unul din critici, în timp ce un altul, plictisit, atunci ca și acum, afirma că «desigur Godot era Dumnezeu și deci piesa nu făcea decât să pună problema existenței sau a nonexistenței lui Dumnezeu, ceea ce reprezintă o problemă relativ comună». Dar nu toate articolele manifestau o lipsă de considerație. Cîteva apreciau calitatea poetică a scrierii, remarcău umorul și făceau speculații asupra simbolisticii piesei. «Era oare copacul care dădea o frunză în actul II — un simbol al speranței?» Kenneth Tynan declara că este adept al lui Godot, emoționat de strania frumusețe a piesei lui Beckett. În timp ce Harold Hobson îl avertiza pe Beckett de căderea într-un pesimism anticreștin.

Privite în ansamblu, articolele par a fi mult mai bine scrise și cu mai multă receptivitate decât ar face-o criticii britanici azi, sau cel puțin asta e impresia mea, pentru că eu consider că un critic își dă adevărata măsură a calităților atunci cînd emite opinii pertinente despre o operă atît de originală și atît de ieșită din comun față de ce a văzut pînă atunci, pornind numai de la cele două ore ale reprezentației de la premieră.

---

John Elsom — președinte al Asociației Criticilor de Teatru din Marea Britanie și al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru



## UN POET AL INEXPRIMABILULUI

Totuși, criticii anului 1955 păreau că așteaptă cu totul alt gen de piesă și le dădeau cititorilor o impresie foarte palidă asupra a ceea ce era de fapt *Așteptându-l pe Godot*. Cu toții încercau să transforme piesa într-un vis suprarealist pe care doar inițiații și intelectualii ca ei îl puteau înțelege. I-ar fi uimit pe toți să constate că acest *jeu d'esprit* intelectual (după cum era calificat) ar putea deveni atât de cunoscut, de popular, jucat în întreaga lume în viziuni scenice foarte diferite. Am văzut *Așteptându-l pe Godot* într-o montare sud-africană în care cei doi vagabonzi, Vladimir și Estragon, erau negri, Pozzo și Lucky erau albi, iar Godot exprima ideea salvării de apartheid. O altă versiune inedită a fost într-o închisoare din S.U.A., la San Quentin. Ca și *Hamlet* și alte câteva capodopere, *Așteptându-l pe Godot* are puterea unei adaptabilități infinite. Piesa vorbește despre sentimente și emoții rămase pînă acum neexprimate, dar pe care, cu Beckett ca ghid, le putem recunoaște ca ale noastre.

Cuvîntul cheie din titlul textului este «așteptarea» și Godot este ceva sau cineva pe care îl așteptăm. A existat și o versiune feminină și feministă a piesei, în care Godot reprezenta fie eliberarea de sub dominația masculină, fie bărbatul ideal ce va apărea în cele din urmă. Desigur, nu se întîmplă nimic în piesă, pentru că, dacă s-ar întîmpla, piesa ar fi despre o întîmplare, nu despre o așteptare. Beckett are grijă să nu ne pună la dispoziție cheia evenimentelor pe care o căutăm permanent și își demonstrează ingeniozitatea tehnică jucîndu-se cu așteptările noastre. De fapt nu știm nici numele celor doi vagabonzi, cele din textul scris

fiind diferite de cele folosite în dialog. Nu cunoaștem nici locul unde așteaptă eroii. Fiecare semn de speranță este contrazis de un altul, de disperare: invocarea unei nașteri este urmată de amintirea unei morți. Echilibrul contrariilor este construit cu meticulozitate, iar rezultatul este că stăm pe scaun două ore contemplându-ne propriile ignoranțe, nesiguranța, frustrarea, dîndu-ne seama că nu putem anticipa, nici nu putem opri evenimentele viitorului.

Aceasta este ideea care a provocat ecoul atît de neașteptat al piesei, pentru că astăzi puțini dintre noi cred în viitor, pe plan personal sau colectiv, iar cei care cred sînt contraziși de obicei în previziunile și aspirațiile lor.

Articolele scrise în 1955 ilustrează pericolul de a încerca să faci prea tare pe « deșteptul » cînd e vorba de opera lui Beckett și, astfel, să nu realizezi simplitatea mesajului ei. Prin simplitate nu vreau să spun că Beckett e un autor simplist. Dimpotrivă, e un dramaturg deosebit de sofisticat, atît la nivel verbal, stăpînind limba minunat, cît și ca regizor. Piese mai recente sînt mai puțin dependente de cuvinte și mai mult de imaginile pe care le aduc pe scenă. Gura care vorbește în *Eu nu*, fața albă cu un smoc de păr alb din *Răsuflore*. Aceste imagini neașteptate, ca și frumusețea și elocvența replicilor nu transmit sentimente, emoții străine, depășite sau contrafăcute. Ele sînt expresia simplă și concentrată a unor stări obișnuite. Meșteșugul lui Beckett rezidă în modul cum ajunge la această expresie directă, în aducerea la rampă a unor sentimente familiare, pînă atunci nesesizate.

De exemplu, în *O, ce zile frumoase!* poate părea la început ciudat că Winnie este îngropată întîi pînă la brîu și apoi pînă la gît în nisip și că nu poate vorbi cu soțul ei, Willie, care stă ascuns, ghemuit într-o groapă, foarte aproape de ea. Dar cînd realizăm că Winnie încearcă să-și păstreze buna dispoziție în ciuda faptului că-și dă seama că îmbătrînește și că nu-și mai poate controla starea fizică a trupului, atît imaginea cît și replicile nu mai par excentrice, ci la obiect. Ele exprimă sentimentul îmbătrînirii și al morții lente, o experiență umană care ne este comună, chiar dacă sîntem tineri. De curînd am adaptat pentru scenă romanul de început al lui Beckett, *Malone moare*, pentru un recital cu actorul Max Wall, și am fost amîndoi uimiți cît de aproape ne erau atît cuvintele cît și imaginile din text, care la început ne păreau ciudate. Max are cu 25 de ani mai mult ca mine, este dintr-o altă generație și, totuși, amîndoi am descoperit, prin intermediul romanului, o experiență comună chiar în punctul unde am fi crezut că sîntem foarte diferiți: sentimentul morții. Beckett a suferit din cauza faptului că foarte mulți critici l-au înțeles greșit și i-au comentat fals opera. Se face de obicei afirmația că este un scriitor al ab-

surdului și este catalogat ca făcînd parte din aceeași familie spirituală cu dramaturgi de genul lui Ionescu sau Genêt. Dar Ionescu scrie parabole, cultivînd nonsensul, într-o limbă în care sînt dominante ironia, jocul de cuvinte, atît de departe de gravitatea lui Beckett. E posibil ca dramaturgul să fi beneficiat de descoperirile altor scriitori ai absurdului, așa cum s-a întîmplat în timpul prieteniei sale cu James Joyce, dar el a transformat sau a absorbit tot ce a împrumutat într-un limbaj dramatic personal, care a ajuns să fie imitat frecvent. Harold Pinter este unul din dramaturgii britanici importanți care și-a recunoscut descendența din Beckett. Pe un plan superficial, dialogul dintre vagabonzi din *Așteptîndu-l pe Godot* a devenit o caracteristică a serialelor de comedie la televiziunea britanică la începutul anilor '60, cînd actori comici ca Arthur Haynes și Dermot Kelly excelau în scheciuri ce imitau stilul « Godot ».

Totuși, nici una din diversele interpretări nu a reușit să prindă elementul esențial din scrierile lui Beckett, adică realismul, nu absurdul. Beckett nu se joacă cu cuvintele și nu fantazează doar de dragul de a o face, și este nemilos cu astfel de atitudini. Pieseile sale nu sînt niciodată narcisiste. Totdeauna atenția ne este concentrată asupra naturii sentimentelor de care nu sîntem decît în mică măsură conștienți, sau pe care, de cele mai multe ori, preferăm să le ignorăm — așteptarea, bătrînețea, singurătatea, falșii idoli pe care îi adoptăm și pe care apoi îi negăm, amintirea copilăriei și a tinereții (ca în *Ultima bandă*), amintirea părinților și a trecutelor noastre iubiri. El disprețuiește nevrozele superficiale, grijile și problemele pe care timpul le rezolvă, dar se concentrează asupra elementelor esențiale ale umanității noastre care se schimbă puțin de la o persoană la alta, de la o societate la alta. Este remarcabil că el a reușit să fie prețuit în asemenea măsură și să se bucure de un asemenea succes în lumea teatrului, care în cea mai mare parte este obsedată de înseși trivialitățile pe care Beckett le disprețuiește. Oare mai există o piesă cum e *Comedie* de Beckett, care să fi desființat acele piese despre « menaj în trei » ce dominau teatrul occidental încă de la mijlocul secolului al XIX-lea?

Samuel Beckett a adus în teatrul nostru o gamă de subiecte pînă la el neexprimate, chiar neacceptate. Așa cum a spus odată Ibsen despre o fotografie a lui Strindberg, care atîrna pe pereții goi ai biroului său, (că nu poate scrie un cuvînt dacă nu privește « ochii de nebun » ai lui Strindberg), la fel și dramaturgia din Anglia sau din altă parte nu-și poate contempla meșteșugul fără a simți acea onestitate neînfriată a lui Beckett — integritatea viziunii sale —, concentrarea nemiloasă asupra esențelor unei existențe. El este unul din dramaturgii contemporani care dă direcție statutului unui scriitor clasic.



MARIN SORESCU

## BECKETT

### sau bezna transparentă a universului

Deși, după acordarea Premiului Nobel, Beckett n-a mai produs-aparent!—mai nimic, iar opera sa anterioară este subțire (la propriu) și flexibilă, ca și când s-ar fi pus pariu pe o baghetă de steril, autorul așteptatului Godot n-a intrat de tot în conul de umbră al cazurilor rezolvate. Numărul curioșilor parcă sporește, ca în jurul unei venerabile broaște țestoase, hibernând legal pe un caiet scris pe trei sferturi. O broască țestoasă presse-papier.

Îmi mărturisesc admirația pentru ce este definitiv scris, în caietul de pe masă. Vrînd-nevrînd, produsul artistic ține de istorie. Ionescu a manipulat absurdul general, absurdul logic, al nostru, al tuturor, care tocmai pentru că e mai la îndemînă e aproape vesel (părînd chiar superficial, cu toate că e la fel de metafizic). Beckett, eliminînd articulațiile și privîndu-ne de contemplația acestui absurd, a încărcat replicile sale deșurubate cu un mister negru, dînd satisfacție părții tenebroase din noi și setei de neant. Un roman polițist, ai zice, ale cărui ițe se încurcă tot mai tare spre sfîrșit și care « nu se termină bine ». Crima e fără pedeapsă. Pedeapsa e a cititorului (spectatorului), vîrît din capul locului în labirint și lăsat acolo, fără pîine, fără apă. Să urle, să se îndoiască de sine, să fie profund, să fie superficial, să pipăie cu bastonul de orb marginile cuvintelor.

Teatrul lui Beckett este locul unde totul se confundă cu nimicul. Replici muchie de cuțit pe care dansează fantome. Replici scurte, cărora, uneori, li s-a aruncat miezul, reținându-se pentru uzul nostru, ca de la puii contemporani, ghiarele și aripile. *Tacîmuri* (cuvîntul e turcesc) de propoziții. Un adjectiv, o exclamație. Estragon, Vladimir, Pozzo și Lucky, Hamm și Clov, duelînd cu un Dumnezeu absent, —care trebuie să vină odată și odată, el sau altcineva, aproape că nu mai are importanță cine—aruncă vîrfuri de lănci, săgeți frînte, bucăți de bumeranguri. Bumerangul frînt, se știe, se întoarce de unde a plecat, dar pe un drum cotit. Ulise al lui Homer e un bumerang normal, Ulisele lui Joyce e un bumerang pleznit în mai multe locuri.

Piese sale de scurtă respirație, astmatice parcă și sigur pesimiste, înaintează cu pași de cîrțiță într-o peșteră în care galeriile au fost săpate dinainte. Totul se petrece sub pămînt, este întuneric ca sub pămînt, dar cîrțița nu se simte în larg, e privată de bucuria săpării galeriei. Aerul este prea afînat pentru lăbuțele deprinse cu munca de ocnaș și pe la colțuri prea multe ecouri de peșteră. Cineva a mai fost pe-aici ! — exclamă cîrțița. Cineva a mai bîntuit acest teatru, deopotrivă vechi, ca o pantomimă africană în jurul focului pentru ca spiritele celor mîncăți să se întrupeze în cei sătui, și nou ca un nou număr de acrobație. Piese locașuri ale spaimei.

Efortul acestui irlandez aclimatizat la Paris și al altor cîțiva a scos teatrul la lumină pentru o clipă, a trezit un gen devitalizat, sufocat de Broadway și de Comedia Franceză. A relevat lucrul în sine al teatrului, capabil de alte perspective și cu o mai înaltă finalitate.

Acum 30 de ani s-a auzit țipătul ciudat, ca de animal fosilă, ivit pe neașteptate din fundul oceanului în văzul fotoreporterilor, la aerul contemporan și la poluare. Și lumea a zis : « A înviat teatrul ! Hai la teatru ! » Dar pînă să se instaleze bine în fotolii, animalul dispăruse. Prin structură și temperament, Beckett-omul a jucat de minune rolul de preoteasă a genului misterios. N-a mărturisit nimic, n-a declarat nimic, n-a auzit nimic. S-a lăsat întrezărit din cînd în cînd și a permis să i se asculte tăcerea de cîteva ori. Pe drept cuvînt acest tip nordic putea trezi admirația lui Cioran, dispus uneori — miercurea, la fiecare șapte ani — să facă exerciții de admirație.

Într-adevăr, cum să nu-ți scoți respectuos pălăria în fața unui sfînx care își secretă zilnic deșertul cu caravane, schivnici și întrebări ? Praful depozitat de secole în ochii omenirii dă buzna, vînturat din orbitele sfînxului, și se clădește și se reclădește, dune-dune pînă la marginile disperării.

Și dacă Godot ar veni, l-ar deștepta pe Beckett, care ar mai rosti o silabă importantă.

# FESTIVALUL DE LA EDINBURGH:

Așteptându-l pe **BECKETT**

LUDMILA PATLANJOGLU

## GIVE ART BACK TO THE PEOPLE

Situat pe șapte coline, dominat de misteriosul și impunătorul Castel, Edinburghul, metropolă modernă, amintind paradoxal la fiecare pas de trecut și tradiție, devine în fiecare an în luna august un templu al artelor. Evenimentele de la Uscher Hall, Playhouse, The Traverse, The Royal Lyceum, The King, Assembly Rooms, de la Studiourile Calton, Galeria Demarco, Muzeul Regal Scoțian sau Galeria Națională de Artă transformă orașul într-o Atenă a Nordului. Sutele de mii de vizitatori împreună cu cei aproape o jumătate de milion de locuitori sînt invitați la un festival al festivalurilor în care se întîlnesc muzica, dansul, filmul, teatrul, pictura, sculptura, arhitectura. Festivalul de la Edinburgh a debutat în 1947, ca un semn al renașterii spirituale de după război, amploarea acestui sui-generis dialog al artelor impunîndu-l ca una din cele mai mari și mai originale manifestări culturale din lume. Ediția a 38-a și-a propus să fie cea mai democratică și mai populară. Deviza organizatorilor și a noului director, Frank Dunlop, regizor, fondator de companii teatrale, personalitate a vieții britanice, a fost: "Give art back to the people" (« Să redăm arta oamenilor »).





Străzile erau decoruri pentru cîntăreți, dansatori, actori. Melancolia reflexivă a clădirilor în stil victorian, cu profilurile lor severe și orgolioase, calcinate de soare, a fost tulburată de revărsarea de sonorități, ritmuri și culori ale carelor alegorice. Piațeta din fața Galeriei Naționale era un spectacol pentru ochi. Trupe ambulante improvizau reprezentații, tineri artiști își expuneau lucrările amatorilor de artă spre vînzare, pictau pe trotuare, sub privirile curioase ale trecătorilor, Criști imenși și Mona Lise. Muzica lui Händel din Grădinile de pe Princes Street, însoțite de focurile de artificii de la Castel, parada cimpoierilor și a toboșarilor scoțieni din celebrul Military Tatoo, zborul celor 600 de zmei chinezești, defilarea măștilor japoneze, cel mai mic teatru din lume, cu numai două locuri, adunau spontan mii de spectatori. Cele 230 de reprezentații din secția oficială și cele 820 de companii din mișcarea neoficială « Fringe » (la care participă cine dorește din proprie inițiativă, deopotrivă profesioniști și amatori) au adunat pe afiș nume celebre ale artei moderne: Rodin, Matisse, Picasso, Giacometti, Henry Moore, Paul Klee, Mondrian, Eduardo Paolozzi, Pierre Boulez, Carlo Menotti, Riccardo Muti, Seijo Ozawa, Rafael Kubelik, Dietrich Fischer Dieskau, Dario Fo, Modern Jazz Quartet, Baletul Operei din Paris cu Rudolph Nureyev și Patrick Dupond, Berliner Ensemble, The Negro Ensemble, Opera din Boston, Baletul Regal Tailandez, Compania Ondekoza din Japonia, Opera Comică din Berlin, Orchestra Filarmonică din Londra, Orchestra Simfonică a B.B.C.-ului, Peter O'Toole, Peter Ustinov, Lindsay Anderson, Ekkehard Shall, Delphine Seyrig, Georges Wilson, Tom Schilling, Susannah York, Liz Taylor, David Glass. O prezență insolită în festival, care a dat personalitate ediției a 38-a, a fost *Stagiunea Samuel Beckett* de la Teatrul Church Hill. Chipul de efigie al scriitorului domina coloanele ziarelor. Privirea intensă, amestec ciudat de orgoliu, tandrețe, neliniște, fața aspră, cioplită de cute adînci, gura gravă purtau parcă întreaga povară a destinului personajelor sale. Tăcerea poetului, nouitatea operei au creat în jurul său un halou de mister și inaccesibilitate. Trăind retras în casa sa din Montparnasse, departe de publicitate și vîlva presei, nu și-a văzut niciodată piesele în spectacole, refuză să apară în public, să participe la întruniri oficiale și să dea interviuri. *Stagiunea* de la Church Hill, în acord și cu devisa festivalului, și-a propus să infirmе această opinie și să ofere imaginea unui Beckett deschis comunicării, o figură exponențială pentru secolul nostru, un clasic contemporan, aproape de înțelegerea marelui, public. Deși prietenii l-au așteptat și au sperat că se va hotărî să dea curs invitației, consecvent principiilor sale, scriitorul nu a venit la Edinburgh, dar și-a oferit cu generozitate sfaturile și sprijinul la alcătuirea programului, așa cum declarau organizatorii, directorul Frank Dunlop și editorul John Calder. *Stagiunea* a cuprins 60 de acțiuni: spectacole, filme, videocasete, colocvii, expoziții de carte, întâlniri cu spectatori. Au participat exegeți ai operei lui Beckett, prieteni și colaboratori, editori, regizori, actori, numeroși spectatori din diferite colțuri ale lumii. Întîlnirea de la Church Hill a fost, prin amploare și atmosfera sărbătorească, un preludiu la manifestările care au celebrat 80 de ani de viață ai poetului, doi ani mai tîrziu, la Riverside Studios din Londra și la Centrul Pompidou din Paris. Pelicula lui Sean O'Mordha *Tăcere la tăcere* a inaugurat *Stagiunea Samuel Beckett*. Un film cu un titlu sugestiv pentru destinul artistic al scriitorului care se definea pe sine astfel într-un poem: « Cine poate spune povestea / bătrînului / Să-i măsoare absența pe un cîntar / Să împartă nevoia cu palma / Plata hotărîtă / Pentru nevoile lumii / nimicul / închis în cuvinte ». Personaj este aparatul de filmat. El încearcă din frînturi de imagini să compună portretul spiritual al poetului. În structura mozaicată a scurt-metrajului se împletesc secvențe înregistrate din Paris, Roussillon, Dublin, locuri legate de viața lui Beckett, cu fragmente din piese interpretate de actorii săi preferați: Billie Whitelaw, Jack Mac Gowran, Patrick Mc Ghee. Comentariul format din



pasaje din proză, eseuri, texte dramatice, îl rostea David Warrilow, celebru interpret american beckettian. În film este arătat pentru prima oară publicului și manuscrisul piesei *Așteptându-l pe Godot*. În această înșiruire revin cadre cu semnificație: imaginea mării, a nisipului, cât și o insolită imagine cu un bătrîn megînd pe un drum ce pare că nu vine și nu duce nicăieri. Trupa Off, off Broadway «Harold Clurman» a prezentat creațiile cele mai recente ale scriitorului: *Ce, unde* (1983), *Catastrofa* (1982), *Ohio Impromptu* (1981), *Solo* (1980), *Atunci* (1974). Editorul John Calder a semnat scenariul *De la început pînă la sfîrșit*, o antologie de texte ilustrînd concepția lui Beckett despre viață și misiunea artistului. Americanul Alan Schneider a fost directorul de scenă al acestor spectacole. Un colaborator și un prieten apropiat al poetului, care a avut un rol important în răspîndirea și cunoașterea dramaturgiei sale în Statele Unite. Regia monodramei *Eu nu* (1972) interpretată de Billie Whitelaw a aparținut lui Anthony Page. Piesele într-un act aveau între cinci și douăzeci de minute. Discursuri dramatice esențializate, metafore concentrate, vizuale și sonore, ale unor sentimente fundamentale din universul beckettian, cel al singurătății, al șanselor pierdute, al despărțirii. Textele dezvăluiau un Beckett într-un moment creativ puternic care scrie nu numai cu cuvintele, dar și cu lumina, sunetele, obiectele. În explorarea virtualităților poetice ale limbajului scenic, susținut pe resursele corporale și manifestările în spațiu ale actorului, Beckett oferă originale soluții «Utopiei teatrale» a lui Antonin Artaud. În *Ohio Impromptu* un personaj citește dublului său o poveste ciudată despre o întîlnire ratată cu un misterios vizitator nocturn, *alter ego* sau un trimis al unui *deus absconditus*. *Solo*, scrisă de Beckett special pentru actorul David Warrilow, este istoria unui om care moare singur pe scenă. În *Atunci* vedem doar fața eroului. Scurtele bătăi de pleoape sau rotiri speriate ale pupilelor comentează replicile din aiff. Ele evocă un timp de altădată, unde, printre amintiri, revine ca un leitmotiv imaginea copilăriei pierdute. În *Eu nu* a rămas doar o Gură ce străpunge întunericul sălii. Fixată de o lumină inchizitorială, ea perorează cuvinte pînă la epuizare într-o luptă disperată cu moartea. În aceste recviemuri beckettienne, de o poezie spectrală și de o măreție tragică, eroii tulburați de perspectiva stingerii imanente caută «dincolo de întunericul de dincolo». Își analizează cu cruzime miracolul care este propria existență, se cufundă în trecut sau în vis. Într-un dialog halucinatoriu cu inexprimabilul se răzvrătesc împotriva aparențelor care îi învăluie, devorați de un unic personaj nevăzut, dar mereu prezent, timpul, «monstrul cu două capete, unul al damnării și altul al salvării». În *Catastrofa* întîlnim pentru prima oară accente politice în creația lui Beckett,

Festivalul de la Edinburgh, 1984. ►

Frank Dunlop, directorul Festivalului, și John Calder, unul dintre editorii lui Beckett, de a cărui amabilitate s-a folosit și revista *Secolul 20* (p.36)

Secvență din spectacolul *Ce, unde* de Samuel Beckett, prezentat de trupa «Harold Clurman» (p 37, sus)  
Frank Dunlop împreună cu invitata sa, actrița Elisabeth Taylor



# SUNDAY EXPRESS *magazine*

## TIME FOR A CHANGE

Frank Dunlop, the new director of the Festival, is one of our foremost theatre directors and founder of the Young Vic. It's not surprising, therefore, to find a turn towards theatre in this year's programme and away from the traditional opera and music.

Says Dunlop, 57, "It's something that I wanted to



... come along

## NEWSMAKER FRINGE FUN

The Fringe and the Edinburgh Festival draw ever closer. It makes Jonathan Miller's appointment as the new chair of the Fringe almost symbolic.

Miller, who first came to Edinburgh 24 years ago as part of the official Festival with Peter Cook, Dudley Moore and Alan Bennett's *Beyond The Fringe*, has moved over from actor and director Cruickshank who has taken the role in *Ane Satyre of Thrie Estaites*.

Miller is also

## FESTIVAL ARTS

# Making culture w

THE 1984 Edinburgh Festival celebrates, in multifarious ways, the writings of Samuel Beckett. One man, John Calder (right), deserves much of the credit for his happy departure from the festival norm. He has known Beckett from early age and now counts him among his closest friends. Calder talks to *ArtWork*



## IN FOWLER, Arts Editor

being also to (council).

contact has Vancouver by one of its the hope of

has already been at games organisers.

The panel of the Left, with council and George Kerevan

THE W  
 200



112 AUG

EDITED BY STEPHEN CLACKSON



# ork for workers

working-class point of view. His view that "more people should be getting more joy from the arts" could serve as the motto for the new order, for whom McGrath could well end up as cultural guru.

had more people flocked into the building as a whole, but concert audiences had increased by 10% in the same period.

Despite continual references to the

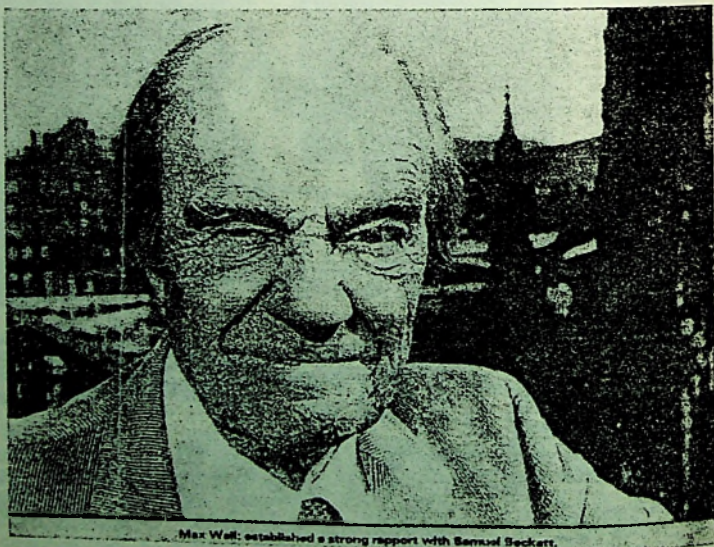
ed by the  
 s at the  
 d towards  
 azorowicz

Mason too the



textul fiind un rechizitoriu la adresa manevrării opiniei publice prin trucarea realității și exploatarea suferințelor umane. Un regizor, figură tipică pentru Hollywoodul anilor '30, împreună cu o asistentă obedientă, ajustează ținuta unui manechin viu, urcat pe un piedestal. Despuiera trupului fragil, tremurând de spaimă și de frig, este umilitoare și dureroasă. I se scot pe rînd eroului pălăria, paltonul, i se dezgolesc picioarele. Aplauzele izbucnesc. Lumina strălucitoare a unui proiector fixează victima care înalță capul, privind lung și acuzator la public. În ultimele texte ale scriitorului, aflat la senectute, identificăm accente noi, o mutație de sensibilitate poetică în înțelegerea lumii și a omului. În aceste piese lirice, elaborate muzical, cu fragmente și replici care revin ca leitmotiv, personajele, deși sînt înghițite în final de praf, nu mai au aerul « că se prăbușesc ». În literatura beckettiană, marcată de o acută criză a transcendenței, de infirmitatea de a exista, intervine o nevoie disperată de iluminare interioară, o încredere în om și în verticalitatea sa morală. Cuvîntul e un semn al voinței de a fi și al speranței. În lupta cu vidul apar oaze de liniște și lumină: copilăria și tinerețea.

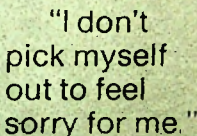
În reprezentațiile de la Teatrul Church Hill ritualul era al simplității și al austerității. În imaginile picturale, lumina și întunericul se însuflețeau reciproc, activînd și dinamizînd acțiunea. Actorii jucau cu un patetism rece. Corpul lor era lipsit de mișcare exterioară, gesturile erau căutate și studiate, vocea prelucrată. La polul



Max Wall: established a strong rapport with Samuel Beckett.



ing familiar things in  
gruous situations. Most  
ices, however are "so



## Eye on Samuel Beckett

A rather cryptic title reflects the nature of a film which sets out to be both a documentary record of Beckett's career and a critical appreciation of his work. The film is shot in Dublin, Paris and Roussillon.

## Beckett on the Wall

"I thought Malone was very sad when I started reading then I found it wasn't so sad. John Elsom who directs said: 'It's not as sad as you imagine . . . it's very funny places."



John Elsom, președinte al Asociației  
Internationale a Criticilor de Teatru. ►



Chipuri ale Festivalului (de la stînga la dreapta): Joey's Fringe Cabaret, David Warrilow în premiera britanică a piesei *Catastrofa* de Samuel Beckett, și Franca Rame în *It's All Bed, Board and Church*, o serie de trei piese scrise împreună cu Dario Fo



Faces of the festival: Left to right: Joey's Fringe cabaret; David Warrilow in the British premiere of Beckett's *Catastrophe*; Riccardo Muti, conducts the Philharmonia in the evening concert; and Franca Rame in *It's All Bed, Board and Church*, a series of plays which she wrote with her husband Dario Fo



## ARTS AND

OWEN DUDLEY EDWARDS reports from the Edinburgh Festival

## BECKETT ILLUMINATED



instant penguin who have arisen to claim hosannas for his non-arrival. Pozzo could rely on Lucky to make that point: Mr Sean O'Mordha was silent now, but had made the point firmly in his RTE film 'Samuel Beckett: Silence is Silence'.

O'Mordha's is a beautiful film. To make the camera do much of the work of the conventional

More staggeringly, there is not the slightest reference to Beckett's impeccable youth having coincided with the final collapse of his caste, the Protestant Ascendancy, in Ireland, certainly a circumstance liable to contribute to the sense of doom in his writing. His Jewish antecedents receive no reference, and while allusion is

camera-work on 'A Portrait of the Artist as a Young Man' is a compulsory procrustean bed? But the linkages, if not the kind of Irishness, is movingly and instructively evoked. Lucky has shown himself an excellent ambassador to the Edinburgh Festival and so in his own art-form has Pozzo.

Nu l-am citit pe Kafka în germană... Personajul kaskian are intenții coerente; el este pierdut, dar nu este nesigur spiritualicește, nu se prăbușește. Altă deosebire: vedeți bine că la Kafka forma este clasică; înaintează asemenea unui compresor, aproape cu seninătate. Pare să fie tot timpul amenințat, dar spaima nu este decît în formă. În opera mea, există spaimă îndărătul formei, nu în formă...

Deosebirea dintre mine și Joyce este că Joyce a fost un magnific manipulator de materie, poate cel mai mare. A dăruit cuvîntului valoarea maximă; nu există o silabă de prisos. Soiul de muncă pe care îl fac eu e o muncă în care nu sînt stăpînul materiei mele...

Joyce tinde spre omnisciență și omnipotență, ca artist. Eu operez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut. Pare să existe o axiomă estetică, susținînd că expresia este o împlinire, că trebuie să fie o împlinire. Pentru mine, ceea ce mă silesc să explorez este toată această zonă a ființei care a fost totdeauna neglijată de către artiști ca ceva inutilizabil sau prin definiție incompatibil cu arta.

Unii se ridică împotriva dezolării din piesele mele. La o recepție, un așa-zis intelectual englez m-a întrebant de ce scriu întotdeauna despre dezolare; ca și cum ar fi fost un lucru pervers! Voia să știe dacă tatăl meu mă bătuse sau dacă mama plecase de acasă întunecîndu-mi copilăria. l-am răspuns că nu, că avusesem o copilărie foarte fericită. Atunci mă găsi și mai pervers. Am părăsit recepția cit de repede am putut și m-am suit într-un taxi. Pe geamul care mă despărțea de șofer se aflau trei afișe: unul cerînd ajutor pentru orbi, altul pentru orfani, iar al treilea pentru refugiații de război: nu-i nevoie să cauți nefericirea, ea îți iese în ochi, chiar și în taxiurile din Londra.



opus, exploata expresivitatea nemișcării și a tăcerii actorul Max Wall, citind romanul *Malone moare*, în regia și adaptarea pentru scenă a criticului John Elsom. Celebru interpret al lui Krapp din *Ultima bandă* și al lui Vladimir din *Așteptându-l pe Godot*, Max Wall rostea monologul lui Malone simplu, firesc, cu un aer aparent colocvial. Ritmul imprimat lecturii era cel natural, al interpretului. Realismul stărilor, ironia actorului dădeau adâncime, un halou tragic și în cele din urmă metafizic stingerii eroului. A fost unul din marile momente ale festivalului. Recitalul lui John Elsom și al lui Max Wall a fost apreciat și îndelung comentat în cadrul întâlnirilor de la Church Hill de critici și spectatori, pentru că punea în lumină cu percutanță un element fundamental — umanitatea operei lui Beckett. La colocvii au fost analizate mutațiile care au intervenit în timp în înțelegerea scriitorului, de la premiera piesei *Așteptându-l pe Godot* în regia lui Roger Blin, la micul Teatru Babylone, în 1953. În vîrstă de 46 de ani atunci, cunoscut doar într-un cerc restrîns de inițiați, Beckett dezvăluie astăzi cititorului o creație de o uimitoare complexitate, cuprinzînd piese de teatru, romane, scenarii pentru radio și televiziune, eseuri, scenarii de film, poezie. Ele configurează un univers foarte personal, puternic (ce pare încheiat, deși autorul se găsește încă în viață) cu o capacitate de receptare pe multiple planuri: psihologic, social, politic, filosofic. A fost invocată diversitatea opiniilor emise, a metodelor de investigare din cele peste 100 de volume de exegeză critică dedicate lui din anul 1962, cînd a fost încununat cu Premiul Nobel, a fost adusă în discuție varietatea lecturilor scenice oferite pieselor în Europa, America, Africa. Acești factori au pledat pentru universalitatea scrisului beckettian, pentru excepționalele sale energii creatoare. În detectarea spațiilor culturale în care s-a dezvoltat și a evoluat arta lui Beckett reperele au fost: Descartes, Pascal, Shakespeare, Dante, Joyce, Kafka, Dostoievski, Cehov, Heidegger, Artaud, Camus, Sartre, reprezentanții noului roman francez, textele biblice, comicii Buster Keaton și Charlie Chaplin, Picasso, Giacometti, Paul Klee. S-au făcut considerații critice inedite asupra scriitorului ca tehnician și poet al *mass-media*. Revoluția beckettiană în teatru a fost comparată, prin radicalitatea viziunii și consecințele în metamorfozele dramei, cu cea cehoviană. S-a analizat modul cum funcționează radiografierea lumii aparențelor la cei doi dramaturgi. S-au evidențiat fondul grav al operei, luciditatea și obiectivitatea autorului în zugrăvirea lumii și a omului, cruzimea sa fiind apreciată ca una de natură ontologică, vizînd condiția umană. Au fost sancționate prejudecățile care există încă în înțelegerea artistului, etichetarea producțiilor sale ca elitiste, formaliste, ermetice sau pesimiste. Răsturnînd canoane, obișnuințe, scrisul beckettian a creat alte legi, o tradiție reînnoită, tulburătoare prin deschiderile pe care le oferă artel contemporane.

Deși a avut un caracter de pionierat, *Stagiunea Samuel Beckett*, prin amploarea manifestărilor, numărul mare de participanți, calitatea intelectuală a dezbaterilor, a îmbogățit cu noi dimensiuni portretul spiritual al scriitorului. În această confruntare cu spectatorii și cititorii săi, creatorul Beckett s-a dezvăluit pe măsura legendei sale.

Samuel Becket: a shy Irishman who gets on well with people



# SIMPLITATEA UMANULUI

IN DIALOG DESPRE UNIVERSUL BECKETTIAN

MARTIN ESSLIN  
JOHN CALDER  
PIERRE CHABERT  
JAMES KNOWLSON

în exclusivitate pentru «SECOLUL 20»



— Întîlnirea cu Samuel Beckett v-a marcat profund uman și profesional. Fiecare dintre dumneavoastră, în calitate de editor, critic, regizor, actor, traducător; v-ați dedicat o bună parte din existență studierii operei sale, cunoașterii și răspîndirii ei în rîndurile publicului larg. «Stagiunea Samuel Beckett» organizată în cadrul Festivalului de la Edinburgh este o inițiativă meritorie care vă aparține în exclusivitate. Ca unii care ați urmărit îndeaproape de-a lungul timpului evoluția literară a scriitorului, cum definiți astăzi locul lui Beckett în cultura secolului XX? În opinia dumneavoastră prin ce anume opera lui s-a impus ca o valoare-reper a spiritualității contemporane?

**MARTIN ESSLIN:** Beckett este, probabil, cel mai mare scriitor în viață, din lume. El reprezintă ceva foarte important pentru timpul nostru. Beckett este un scriitor și un poet care în romane, în piesele de teatru, în lucrările sale spune numai ceea ce simte cu adevărat. Și o spune atît de concis și atît de economic. Este singurul autor care scrie piese de cinci minute, comprimă sensuri importante în mici spații de timp deoarece simte că ființa umană în zilele noastre are nevoie de concentrarea și intensitatea experienței. Dacă analizăm piesele scurte, prezentate de trupa americană «Harold Clurman» în regia lui Alan Schneider, vedem că ele spun mai mult despre timpul nostru decît miile de pagini ale unui roman sau sutele de mii ale unei enciclopedii. Beckett este probabil singurul scriitor care are imensul curaj să vorbească foarte adevărat despre condiția umană fără nici un eufemism, fără nici o mistificare; ideologic acest lucru mi se pare imens de moral și de valoros. Beckett este un scriitor care încearcă să construiască un fel de etică a prezentării a ceea ce viața omului este cu adevărat de la naștere pînă la moarte. El vorbește simplu, fără fraze mari, în termeni foarte exacți despre lucruri concrete. Este un fapt enorm de important. Oamenii sînt invitați să gîndească adînc și concentrat despre simple, dar elementare evenimente ale existenței umane. În acest sens cred că Beckett este nu numai un scriitor ci și o forță morală și intelectuală a secolului XX.

**JOHN CALDER:** Existența noastră este guvernată de anumite frici și preocupări într-o epocă în care certitudinile victoriene ale religiei sînt valabile doar pentru foarte puțini. Marile întrebări despre originea omului și drumul pe care merge umanitatea sînt foarte acute și importante. Nu ne mai considerăm un inel în lanțul genealogic și evoluționist, pentru că evoluția este suspectată iar noi sîntem înlocuiți cu inteligența mecanică. Apoi permanenta și crescînda teamă de războiul nuclear face ca strădania omenească și speranțele de viitor să devină un nonsens. Beckett a surprins această anxietate a omului modern și a tradus-o în termeni foarte expresivi. El a surprins în opera sa mai ales o anume neliniște, teama de a trece prin viață anonimi, de a muri și de a fi uitați. Toți anii de muncă, de griji, de suferință sînt șterși de vreme și de o lume nepăsătoare, în care nu ne putem aștepta nici măcar ca un nume săpat pe o piatră de mormînt să reziste timpului. Și alți scriitori au tradus acest subiect, dar nici unul atît de pregnant ca Beckett. Regii lui Shakespeare în momentele lor de autorevelație meditează asupra instabilității umane, a orbirii destinului și a ravagiilor timpului. Beckett face același lucru și pentru reg și pentru omul de rînd. În ultimii douăzeci de ani scriitorul și-a atenuat și și-a rafinat stilul, găsind o cale mai potolită, mai silențioasă de a portretiza condiția umană. Furia perioadei lui de mijloc, protestele și izbucnirile de mînie în fața

cruzimii lumii s-au transformat într-o acceptare mai calmă a ordinii lucrurilor. Dar preocupările și obsesiile lui nu s-au schimbat, chiar dacă tehnicile s-au adâncit și s-au subtilizat. Dacă suferim de lipsă de continuitate, cum să inventăm un mod de a dăinui mereu? Inventînd fantome—pare să fie răspunsul artistului. Fantomele noastre sau ale altora care să ne continue existența și să ne aducă aminte de noi. În lucrările din ultima perioadă, printre care se numără și piesele într-un act prezentate la Edinburgh, lumea lui Beckett este populată de figuri spectrale.

**MARTIN ESSLIN:** Scrierile lui Beckett asimilează direcții diferite. El este moștenitorul suprarealiștilor, dar este și extrem de tradiționalist; Dante, Baudelaire, Proust, Joyce, Yeats sînt strămoșii lui literari. Deci este tradiționalist prin concepție. Aspectul revoluționar al operei sale stă în hotărîrea de a nu scrie decît despre ceea ce este experiență nemijlocită. Este una din cauzele pentru care în proza sa de întindere mare sau în textele într-un act, evitînd pasajele descriptive se ocupă de monologul interior, adică de ceea ce se întîmplă în mintea omului.

**JAMES KNOWLSON:** Revoluționar într-un anume sens în creația sa, mai ales în teatru, este modul cum a reușit să asimileze tehnicile venite din pictură și muzică și cu ajutorul lor să compună imagini vizuale remarcabile, care își rămîn în minte și te urmăresc. De exemplu unicul personaj din *Eu nu*, o gură împroșcînd cuvinte în întuneric, îți sugerează în același timp un text muzical și o pictură de Munch. Billie Whitelaw, actriță preferată a lui Beckett, mărturisea într-un interviu că în timp ce joacă pe scenă simte două lucruri deodată: ea rostea cuvintele ca într-o bucată muzicală pe cînd o desena Beckett care se afla acolo cu o gumă în buzunar (metaforic vorbind) ștergînd, modificînd spre a face totul mai sugestiv pentru imaginație. Beckett poate fi inclus între marii dramaturgi alături de Shakespeare, pentru că a creat o operă care folosește limba într-un mod extraordinar de inventiv, construind imagini—metafore ale condiției umane care rămîn în mintea cititorului și a spectatorului.

— *Într-o scrisoare adresată unui prieten, acest mare creator de limbă literară declara: «propria mea limbă îmi pare ca un vâl care trebuie sfîșiat pentru a ajunge la lucrurile sau la Nimicul de dincolo. Să sfredești cu tenacitate, să cucerești treaptă cu treaptă pînă cînd ceea ce se ascunde în spatele ei — dacă este ceva sau nimic — începe să răzbată dincoace. Nu-mi pot imagina țel mai înalt pentru un scriitor azi».*

**JOHN CALDER:** Cu o altă ocazie și-a exprimat disperarea de a nu putea ajunge să creeze o literatură care să nu depindă de cuvinte ce tind să ascundă înțelesul. El a sugerat chiar că scopul artei ar fi acela de a ilustra eșecul, spunînd despre artist că: «eșecul este lumea lui».

Fiecare text al lui Beckett este redus la esență. El spune maximum din ce dorește să comunice în cît mai puține cuvinte. Prin reducere, prin aluzii învăluite către alte cuvinte sau expresii binecunoscute, el creează un limbaj poetic evocînd expresive asociații în mintea cititorului. Folosirea limbii în opera lui Beckett nu a fost egalată de nimeni de la Shakespeare încoace. Opera lui este o formă a muzicii. Textele sînt partituri muzicale în care deseori auzim mai întîi muzica și apoi cuvintele. Auditoriul nu poate cuprinde toată bogăția de evenimente, dar ascultînd muzica, extraordinara folosire a limbii, anumite imagini se desprind din text și îi rămîn în minte. Cu fiecare lectură va descoperi lucruri noi, ca și muzica pe care o ascuți de mai multe ori înainte de a o înțelege cu adevărat.

**PIERRE CHABERT:** Scriitura și compoziția pieselor de teatru sînt perfect muzicale, organizate în jurul unei rețele de repetiții, ecouri, alternanțe și opoziții. Acest mod muzical poate fi identificat la diferite niveluri ale operei: în cadrul textului considerat singur ca o partitură, în relația dintre gest, mișcare și cuvînt, în legătura dintre lumină, tăcere, imobilitate și personaj. Acest ansamblu formează partitura muzicală totală care este mizanscena. Poetica scenică a lui Beckett este dominată de grija de a transforma cuvîntul în obiect scenic, material sonor și spațial. Cînd l-am interpretat pe Krapp din *Ultima bandă*, sub direcția de scenă a lui Beckett, am rămas profund impresionat de lucrul regizorului asupra pauzelor, intonațiilor, inflexiunilor, accentelor sau silabelor. Muncă nesfîrșită și istovitoare ca să evităm tirania sensului imediat și gratuitatea unei scheme ritmice, ca să respectăm originalitatea cuvîntului. Toată această extraordinară minuție, Beckett o continuă pe mișcarea personajului, organizarea obiectelor în spațiu, folosirea eclerajului. În final aceste elemente erau subordonate și integrate marilor ritmuri ale textului.

— Datorită imagisticii vizuale grotești și situațiilor în care își plasează personajele, atît în roman cît și pe scenă, Beckett a fost calificat drept un autor pesimist. Este o opinie pe care ați invocat-o în dezbaterile din «Stagiunea Beckett» și pe care ați respins-o.

**PIERRE CHABERT:** Exista această tentație datorită mai ales unor spectacole care i-au tratat textele naturalist. Ceea ce și-a propus Beckett atunci cînd am lucrat împreună *Ultima bandă* a fost să creăm frumusețea pe scenă. Beckett este un poet al teatrului. Universul său nu este mocirla și omul în mizerie. Opera lui este o privire lucidă, lipsită de sentimentalism, dură, asupra contradicțiilor lumii contemporane. Dar el este un artist care realizează imagini frumoase; aduse pe scenă, trebuie să ne reconforteze. Pentru mine, Beckett nu este un «autor negru», ci un poet. E ca și cum ai spune că Rembrandt este un «pictor negru» pentru că a zugrăvit bătrîni, or bătrînețea reprezintă sfîrșitul vieții care ne duce cu gîndul la lucruri triste. Bătrîni sînt subiectul, dar artistul l-a înconjurat într-o asemenea lumină încît a creat pur și simplu frumusețea.

**MARTIN ESSLIN:** Depinde de ce înțelegem prin pesimism. Mulți copii cred în Moș Crăciun. Spune-i unui copil că nu există și-l mîhnești. Dar este asta pesimism, să amintești oamenilor ceea ce este lumea cu adevărat? Nu cred că este pesimism să spui că peste o sută de ani noi toți cei de aici vom fi morți. Este adevărul fundamental al unei existențe. Dacă nu trăiești cu gîndul la veșnicia vieții, vei anima toate lucrurile frumoase și te vei bucura din plin de fiecare zi. În acest sens acuzația de pesimism pe care unii o fac nu-și mai află rostul. Beckett ne invită să privim lumea realist, fără prejudecăți ideologice sau religioase. Să trăim cu picioarele pe pămînt, confruntîndu-ne în tot ceea ce facem cu situația condiției noastre. Acesta este începutul fericirii, nu al pesimismului.

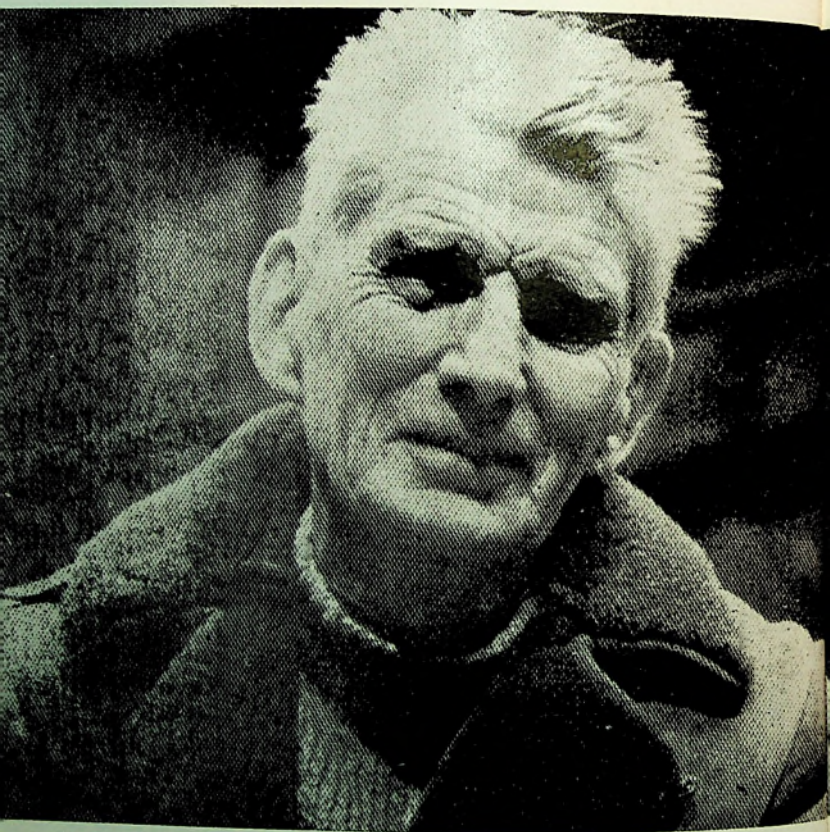
**JAMES KNOWLSON:** Beckett nu dă răspunsuri, nu acuză, el așază o oglindă în fața vieții. Ca să o vezi mai bine decît ai fi în stare să o faci singur. Beckett dă oamenilor curajul să-și privească propria realitate și să-și contemple condiția. De aceea personajele sale sfîrșesc întotdeauna cu demnitate. Ceea ce ne oferă Beckett în opera sa este o extraordinară imagine a demnității umane.

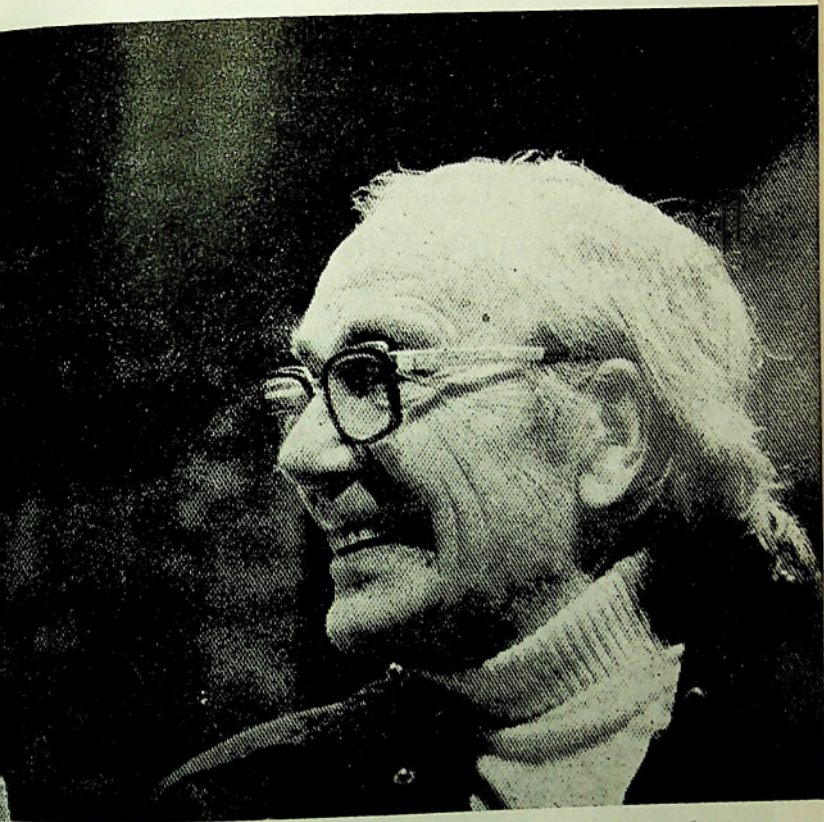




## STAGIUNEA BECKETT

„E CA ȘI CUM AI SPUNE CĂ REMBRANDT ESTE UN PICTOR NEGRU“



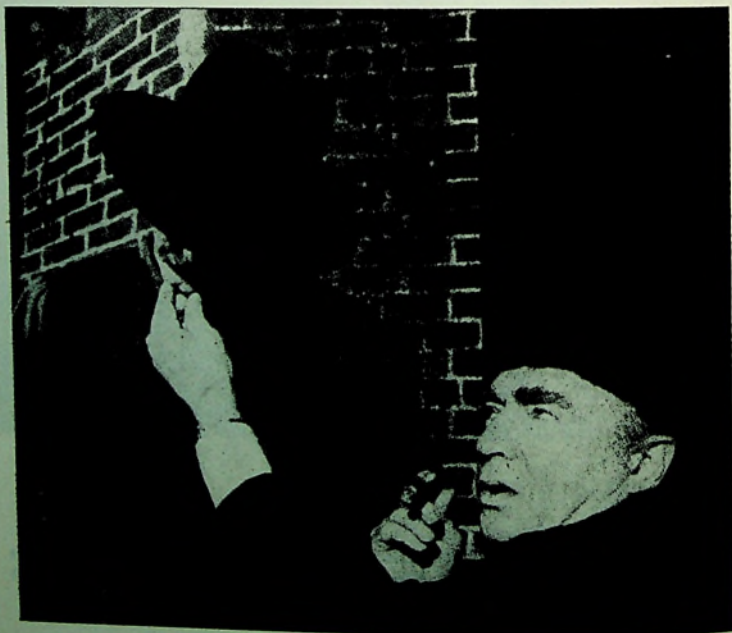


**Samuel Beckett la 80 de ani, alături de actorul Max Wall, cu ocazia spectacolului aniversar de la «Riverside Studios»**



◀◀◀ David Warrilow și Rend Mitchell în *Ohio Impromptu*, regia Alan Schneider (Compania « Harold Clurman » din New York)

Donald Davis și David Warrilow în *Catastrofa*, regia Alan Schneider (Compania « Harold Clurman »)



**JOHN CALDER:** Beckett a dat secolului XX propria sa mitologie. Dacă epoca noastră este tragică, nu trebuie să uităm că din tragedie izvorăște marea artă. Beckett a refuzat eroul convențional pe care îl preferă de obicei cititorul, pentru a crea un anti-erou mai apropiat de ceea ce simțim noi, decât cum ne place să ne privim. Personajele sale nu sînt simboluri ale unei clase sociale sau ale unei filosofii și nici nu întruchiează imagini ale dorinței de a flata. Ele sînt în cea mai mare parte vagabonzi, oameni fără căpățîi, trîndavi care se tem sau se rușinează să muncească, preocupați mai ales de gîndurile lor. Eroii lui Beckett au o frămîntare interioară care fascinează și sînt fără îndoială mult mai educați și mai cultivați decât s-ar lăsa să se vadă în spatele apariției lor decrepite. Măsura în care cititorii sau spectatorii se pot identifica cu aceste personaje este un test pentru abilitatea și curajul lor de a se privi pe ei înșiși.

**PIERRE CHABERT:** Această galerie de infirmi posedă și o altă funcție decât o simplă reprezentare a degradării și dispariției fizice: este un efort încrîncenat și metodic de a face corpul uman să apară ca un obiect teatral, pentru a-i marca importanța, evidența sa carnală. Aducînd infirmitatea pe scenă, autorul realizează două lucruri: oferă spre a fi văzută și trăită fizic de actor și spectator infirmitatea fizică și metafizică a omului. În același timp această infirmitate devine un mijloc de a explora vizual și muzical spațiul scenic, construind cu cruzime — în sensul de care vorbea Artaud — scena, corporal. Infirmitatea lui Krapp din *Ultima bandă* crește tensiunea ascultării. Personajul trebuie să facă un efort susținut pentru a nu pierde nimic din vocea sa de acum 30 de ani care se aude pe magnetofon. Surditatea eroului și această aviditate a ascultării îl pun într-o anumită poziție, aplecat, agățat de aparat. Capul îi este încordat, corpul se află într-un raport fizic, intens visceral cu obiectul. Această simbioză există și la alte personaje din piesele lui Beckett. Winnie din *O, ce zile frumoase!* îngropată în pămînt pînă la brîu are o relație specială cu lucrurile din jurul său. Clov din *Sfîrșit de partidă* se mișcă cu greutate, nu se poate așeza, are un mers aproape somnambulic în contrast cu imobilitatea lui Hamm, care este orb, sau a lui Nell și Negg care locuiesc într-o ladă de gunoi.

În teatrul lui Beckett corpul este supus unei metamorfoze pentru alte scopuri decât compoziția tradițională de reprezentare fizică și psihologică. El este modelat și violentat ca materialul pictorului și sculptorului. Corpul în teatrul lui Beckett, cu toată mizeria și infirmitățile lui, nu este un corp real, normal ci unul muzical și muzicalizat, supus ritmului. Adică spiritualizat. Beckett realizează această unitate a contrariilor sau a contradicțiilor pe care arta, după William Blake, trebuie s-o desăvîrșească.

— Acest poet al scenei, care scrie nu numai cu cuvintele dar și cu lumina, cu obiectele, cu mișcările și gesturile interpreților, și-a marcat profund contemporanii. 3 ianuarie 1953, data la care a avut loc premiera piesei *Așteptîndu-l pe Godot*, este o zi memorabilă, revelînd pe unul din reformatorii teatrului. Beckett este considerat ca unul din importanții reprezentanți a ceea ce s-a numit teatrul absurdului. Vă rog să caracterizați originalitatea lui Beckett în abordarea scenei.

**MARTIN ESSLIN:** Teatrul absurdului nu este o entitate, un club la care te înscrii, ci este reflexul unei tendințe a epocii noastre. Ionescu, Adamov, Genêt,

Pinter și printre ei și Beckett au lucrat într-o anumită direcție, independent unul de altul. Când trăiești într-o perioadă care a cunoscut două războaie mondiale, al asistat la decăderea majorității ideologiilor secolului al XIX-lea, la declinul credințelor religioase, asta te obligă la o anumită atitudine. Beckett, una dintre cele mai receptiv ființe ale timpului, realizează această stare de fapt și are capacitatea de a o sintetiza în scrisul său. La fel fac și alți scriitori. La toți întâlnim o sensibilitate comună în perceperea lumii, dictată de condițiile sociale, politice, ideologice, culturale, artistice în care trăiesc sau pe care le-au moștenit. Ca autor de teatru, Beckett mi se pare cel mai original în surprinderea spiritului vremii. El a știut să adapteze strălucit tradiția dramatică la cele mai noi medii. Este la fel de bun scriitor pentru televiziune și radio. Pe scenă Beckett a rupt cu tradiția pieselor bine scrise, construite cu trei acte, cu punct culminant, și a introdus împreună cu alți importanți autori, cum ar fi Cehov, ideea dramei ca succesiune de imagini nonrealiste ale condiției umane, cu accent pe elementele vizuale și poetice.

**PIERRE CHABERT :** Beckett este regizor înainte de a începe repetițiile și munca cu actorii. El reprezintă, din acest punct de vedere, un exemplu unic — limită — în istoria teatrului. Mizanscena este înscrisă în textele sale care se caracterizează printr-o scriitură teatrală unde cuvântul nu este despărțit de limbajul concret al scenei — nu este conceput în afara gestului, a mișcării, a locului, a unei anumite poziții fizice sau atitudini corporale. S-a definit categoria dramaticului pentru a-l departaja de liric și epic prin tensiune și conflict. La Beckett această tensiune nu rezultă din conflictele psihologice, din confruntarea caracterelor (piesele sînt reduse adesea la monolog sau la dialogul cu propria voce), ci dintr-un conflict scenic și fizic, în joc concret. El înscrie în gesturi, în prezența sau absența corpurilor, tema sau acțiunea piesei. Acest lucru conferă gestului celui mai mic un relief deosebit, transformă infima mișcare a corpului într-un eveniment. În piesele lui Beckett asistăm la o stăpînire riguroasă a spațiului teatral unde gîndurile sale sînt explorate pînă la limitele extreme: cuvîntul în relația lui cu gestul, fraza cu mișcarea, cuvîntul cu corpul, scriitura cu mizanscena. Rezultă o mizanscenă severă pe care trebuie s-o citești și s-o execuți ca o partitură sonoră și vizuală, textuală și spațială. Ea relevă un schimb de statut între cuvînt și spațiu și nu mai constituie un act secund în raport cu scriitura — act de traducere, de ilustrare și de derivație de care vorbea Artaud. Beckett, autor și regizor, este aceeași persoană.

— *Beckett a devenit propriul său regizor. La Berlin a montat succesiv Sfirșit de partidă, Ultima bandă, O, ce zile frumoase!, Așteptîndu-l pe Godot, la Paris Ultima bandă. Din momentul în care și-a pus în scenă piesele în ce măsură s-au schimbat perspectivele regizorale asupra dramaturgiei sale?*

**PIERRE CHABERT :** Semnînd regula propriilor sale piese, Beckett își reia munca de scriere, o prelungește și o precizează, o face să se realizeze deplin de-a lungul limitelor și rezistențelor interpretării. Poetica sa teatrală deja prezentă în text ne este restituită în toată rigoarea sa. Ca regizor, Beckett a adus unele modificări de viziune. Față de Roger Blin care a semnat premiera absolută a piesei *Așteptîndu-l pe Godot* și a montat toate lucrările sale dramatice pînă la *Comedie*, Beckett a venit cu o lectură mai formală, mai muzicală, mai puțin subordonată semnificațiilor imediate, mai estetică. Muzica este modelul spectacolelor sale.



**MARTIN ESSLIN:** Faptul că Beckett și-a regizat piesele este foarte important. El este un tehnician minunat al teatrului, al televiziunii, al radioului și filmului. Detaliile și indicațiile sale sînt atît de exacte încît nu pot fi ignorate de nici un regizor. În *Eu nu*, despre care vorbea James Knowlson, avem în spațiul scenei doar o gură perorînd în întuneric. Așa ceva pare în practică imposibil de realizat. Și totuși Beckett a scris acest lucru. Felul în care a conceput monologul, viteza, tonul cu care sînt rostite cuvintele sînt atît de expresive, încît întreaga scenă devine de nesuportat. După vizionare rămîi cu o imagine de neuitat, o metaforă comprimată a condiției umane, în sensul în care o definea Beckett odată cînd am discutat despre asta. El o consideră cel mai grav și mai dramatic lucru din lume, pentru că din această bucată de carne care este trupul omenesc se naște substanța intelectuală — gîndirea. Or punctul în care materia și gîndirea se întîlnesc este gura omului. De aceea a ales această imagine. Este dificil să regizezi acest text de numai 18 minute altfel decît sunau indicațiile autorului, pentru că își va pierde sensul. Am văzut-o reprezentată cu acțiunea dilatată la o oră și jumătate. Nu mai avea același efect.

**JAMES KNOWLSON:** Martin Esslin sugerează că este un mod greșit de a te apropia de Beckett tratîndu-i piesele naturalist, atît regizorul cît și actorul avînd tendința de a introduce prea multă expresie. Cînd Beckett a fost regizorul propriilor sale piese, el spunea actorilor «vom juca piesa muzical, o vom interpreta ca pe o partitură muzicală». Există un drum fals spre Beckett: să vii cu prejudecata sau cu eronata înțelegere că de fapt ceea ce cauți este simbol, alegorie, metafizică sau soluții la probleme. Beckett nu este un filosof. El încearcă în dramaturgie să creeze vizual, scenic și sonor, prin cuvînt, metaforeale condiției umane prin care vrea să comunice cu ființa umană.

— Beckett a fost acceptat în cercurile literare, dramatice, academice ca unul din marii scriitori ai secolului XX. Cum apreciați impactul lui Beckett asupra publicului larg?

**MARTIN ESSLIN:** Cînd lucram la BBC cel mai impresionant lucru erau scrisorile primite de la oameni simpli care ascultau întîmplător la radio un text de Beckett și ne mulțumeau pentru transmisiile. «N-am auzit de scriitorul acesta, dar viața parcă ni s-a schimbat de cînd l-am ascultat piesa». Era într-adevăr emoționant cum se apropiau acești oameni fără pretenții intelectuale de scrierile dramaturgului și cum le receptau mesajul. Acesta este adevăratul impact cu publicul al lui Beckett. Alan Schneider, unul din cei mai buni regizori ai săi, l-a întrebat odată care este sensul piesei *Sfîrșit de partidă*. Beckett l-a răspuns că nu-i nimic altceva decît un zgomot de fond, precum cel de la țeava de eșapament. Scriitorul nu a făcut nici un calambur. Cu alte cuvinte, ce spunea el în piesă era ca o parte din tine care iese afară. Prin acest exemplu vreau să remarc că Beckett este foarte pe pămînt, nu-l este teamă să folosească nici o asociație care este logică. Pentru orice lucru apelează la cuvîntul cel mai simplu, cel mai concret. Din asta se poate învăța foarte mult.

**JAMES CALDER:** «Stagiunea Samuel Beckett» a fost un mare succes de presă și de public. Mulți veneau pentru prima oară la o reprezentație cu o piesă de Beckett și au fost impresionați. Reacția lor este încurajatoare pentru noi să continuăm și în viitor asemenea acțiuni culturale.

**JAMES KNOWLSON:** Căutarea sensului care obsedează critica, dar și publicul, se opune uneori înțelegerii adevăratului mesaj al creației sale, adică adevărurile umane profunde — cum spunea Martin Esslin. Sentimentul pierderii, al absenței, al suferinței și tandreței creează o punte între oameni și națiuni. Deținuții care au vizionat în Statele Unite *Așteptându-l pe Godot* au sesizat instinctiv aceste idei. Ei au fost copleșiți de piesă. Au simțit nemijlocit cine este Godot. Pentru ei era ceva ce le dădea un înțeles pe care-l așteptau, un cuvânt, o parolă, o eliberare. La «Stagiunea Beckett» mulți spectatori veneau cu prejudecata că scriitorul este un autor dificil și sofisticat. Experiența s-a dovedit fascinantă. La conferințe, dezbateri, spectacole, filme au participat spectatori de naționalități diferite, cu puncte de vedere diverse asupra artistului, unii specializați în Beckett, alții văzându-i pentru prima oară producțiile. Dar cu toții au descoperit în creațiile sale sensuri adânci și emoții.

Dialog realizat de LUDMILA PATLANJOGLU

Jean Louis Barrault în *Ohio Impromptu*, regia Pierre Chabert ►





**Max Wall în *Ultima bandă*, spectacol aniversar Beckett la « Riverside Studios » din Londra**

**Pierre Chabert în *Ultima bandă*, în direcția de scenă a lui Samuel Beckett ►**

**Devenită emblemă fantastică, gura actriței Madeleine Renaud. *Pas moi*, punere în scenă realizată de Beckett însuși, Théâtre d'Orsay, 1975 ►►**



## CONFRUNTĂRI BECKETTIENE





Ultimul

BECKETT



# EU NU

Scena în întuneric, cu excepția Gurii care se află sus, în dreapta față de public, la 2,5 m de la nivelul scenei, ușor luminată în prim-plan și de dedesubt. Restul feței este în umbră. Microfonul invizibil. Cel care ascultă, jos pe scenă, în stînga față de public, o siluetă în picioare, înaltă, sex nedefinit, înfășurată din cap pînă în picioare cu o pelerină neagră, cu glugă. O învăluie o lumină slabă, stă pe un podium invizibil aflat în diagonală la 1 m. înălțime. Din atitudinea sa îți dai seama că este îndreptat spre Gură și o urmărește cu atenție. Gura, fără viață pe tot parcursul, cu excepția celor patru mișcări scurte care au fost indicate. Vezi nota. Pe măsură ce lumina se stinge în sală, în spatele cortinei vocea gurii se aude neinteligibil. Sala în întuneric. Vocea continuă după cortină neinteligibil cam zece secunde. Ridicarea cortinei se face fără indicații speciale de text, și se așteaptă un timp înă ce atenția este concentrată spre:

GURA: afară... în lumea asta... lumea asta... lucru mic și neînsemnat... înainte de vreme... uitat de Dum — ce? ... fată? ... da... creștină... în această... afară în această... înainte de a-i veni vremea... o gaură uitată de Dumnezeu... numită... numită... nu contează... părinți necunoscuți... despre care nu se știe nimic... da... el a dispărut... fără urmă... imediat după ce și-a încheiat nădragii... ea la fel... opt luni mai târziu... aproape la țanc... deci fără nici o iubire... că asta a scăpat... nici o iubire... așa cum de obicei îi oferi... unui prunc fără grai... în casă... nu... într-adevăr... nici măcar asta într-un fel sau altul... nici un fel de iubire... într-un alt moment al vieții... o astfel de legătură tipică... nimic de remarcat pînă la 60 cînd —... ce?... 70?... Doamne!... ajunge spre 70... hoinărind pe timp... căutînd fără țintă ciubotica cucului... să facă o coronită... cum ai cîțiva pași apoi stă... privind în gol... mai departe... cîțiva pași încă... se oprește privește iar... și tot așa... lăsîndu-se în voia scurtei... cînd fără veste... toate au dispărut... toate chiar și cea lumină matinală de aprilie... și ea s-a pomenit în —... ce?... cine?...

\* Not 1, 1972.

nu !... ea !... (*Pauză și mișcare 1*) ... s-a pomenit în întuneric ... și mai exact ... în nesimțire ... în nesimțire ... căci mai putea să audă încă bîzîitul ... așa-zis ... în urechi ... și o rază venea și pleca ... venea și pleca ... asemeni unei raze de lună ... rătăcind ... intrînd și ieșind din nori ... dar atît de mohorîtă ... simțind ... simțindu-se atît de amortită ... ea nu știa ... în ce poziție se află ... închipuiește-ți ! ... în ce poziție era? ... fie în picioare ... fie așezată ... dar creierul ... ce? ... îngenunchind? ... da ... fie ridicîndu-se ... fie stînd jos ... fie îngenunchind ... fie zăcînd ... dar creierul încă ... încă într-un fel ... pentru că primul ei gînd a fost ... oh mult timp după aceea ... cînd brusc o străfulgerare ... cum fusese ea învățată să creadă ... cu ceilalți neisprăviți ... într-un îndurător ... (*Rîs scurt*) ... Dumnezeu ... (*Rîs plin*) ... primul gînd a fost ... oh mult timp după aceea ... cînd brusc o străfulgerare ... ea a fost pedepsită ... pentru păcatele sale ... dintre care apoi cîteva ... ca dovadă dacă mai era nevoie de vreo dovadă ... i-au fulgerat prin minte ... unul cîte unul ... apoi alungate ca prostești ... oh mult timp după aceea ... pe măsură ce alunga gîndul ... îndată ce și-a dat brusc seama ... treptat a înțeles ... că nu suferea ... închipuiește-ți ! ... fără suferință ! ... într-adevăr nu-și putea aminti ... dinăuntru ... cînd suferise mai puțin ... în afară de cazul cînd bineînțeles ea a fost ... sortită să sufere ... ha ! ... destinată să sufere ... ca în vremurile ciudate ... din viața sa ... cînd intenționase clar să se distreze ... ea a fost de fapt ... nu a avut nici o plăcere ... nici cea mai neînsemnată ... în care caz desigur ... noțiunea de pedeapsă ... pentru un păcat sau altul ... sau pentru soartă ... sau pentru nici un motiv deosebit ... de dragul pedepsei ... lucru pe care ea îl înțelesese perfect ... noțiunea de pedeapsă ... care îi apăruse mai întîi ei ... cum fusese ea educată să creadă ... cu ceilalți neisprăviți ... într-un îndurător ... (*Rîs scurt*) ... Dumnezeu ... (*Rîs plin*) ... i-a venit ideea asta ... apoi a renunțat la ea ... ca la o prostie ... poate nu era chiar o prostie ... la urma urmei ... și așa mai departe ... toate astea ... zadarnice argumente ... pînă cînd un alt gînd ... oh mult după aceea ... brusc o străfulgerare ... într-adevăr foarte prostească dar — ... ce? ... bîzîitul? ... da ... tot timpul bîzîitul ... așa-zis ... în urechi ... deși de fapt ... nu suna deloc în urechi ... în țeastă ... geamăt înăbușit în țeastă ... și tot timpul această licărire sau rază ... ca raza de lună, ... dar poate nu ... cu singuranță nu ... mereu aceeași pată ... cînd strălucitoare ... cînd difuză ... dar mereu aceeași pată ... de parcă nici o lună nu putea ... nici ... nici luna ... toate aparținînd aceleiași dorințe de ... a chinui ... deși de fapt din acest punct de vedere ... nici măcar ... o durere ... pînă acum ... ha ... l pînă acum ... celălalt gînd apoi ... mult după ...

brusc o străfulgerare... foarte prostească... într-adevăr dar foarte în firea ei... într-un fel... că ea ar face bine să... geamă... din cînd în cînd... să se zvîrcolească ea nu putea... ca într-o agonie adevărată... dar nu putea... nu putea să ajungă s-o facă... vreun defect în masca ei... incapabilă de înșelătorie... sau mașinăria... mai curînd mașinăria... atît de dezmembrată... niciodată nu primea mesajul... ori neavînd putere să răspundă... ca împietrită... neputînd să scoată un sunet... nici un sunet... nici un fel de sunet... nici un strigăt de ajutor de pildă... dacă s-ar fi simțit în stare să... țipe... (*Tipete*)... apoi ascultă... (*Liniște*) țipă din nou... (*Tipete din nou*)... apoi ascultă iar... (*Liniște*)... nu... de asta a scăpat... toate tac ca mormîntul... nici o parte —... ce?... bîzîitul?... da... toate tac în afară de bîzîit... așa-zis... nici o parte din ea nu mișcă... încît să poată simți... doar pleoapele... după cît se pare... se deschid și se închid... refuză lumina... reflex i se spune... nici un fel de sentiment... doar pleoapele... chiar în cele mai bune clipe... cine le simte?... deschizîndu-se închizîndu-se toată această umezeală... doar creierul încă... încă de ajuns... o foarte mult încă!... în acest moment... controlează... are sub control... să pună la îndoială pînă și asta... căci în acea dimineață de aprilie... așa gîndea... în acea dimineață de aprilie... fixînd... un clopot îndepărtat... în timp ce se grăbea spre el... fixîndu-l... ca nu cumva să-i scape... toate s-au dus... toată acea lumină... de la sine... fără nici... nici... un efort din partea ei... și așa mai departe... așa gîndea ea... zadarnice întrebări... și toate moarte totuși... dulcea liniște ca de mormînt... cînd deodată... încet încet... ea își dădea seama —... ce?... bîzîitul?... da... toate moarte în afară de bîzîit... cînd deodată ea își dădea seama... cuvintele veneau —... ce?... cine?... nu!... ea!... (*Pauză și mișcare 2*)... închipuiește-ți... cuvintele veneau... o voce pe care nu o recunoștea... la început... e atît de mult de cînd o auzise... apoi a trebuit în cele din urmă să recunoască... nu putea fi o alta... decît a ei însăși... anumite sunete vocalice... pe care nu le auzise niciodată... în altă parte... astfel încît oamenii... o priveau fix... în rarele prilejuri... o dată sau de două ori pe an... mereu iarna dintr-un motiv ciudat... fixînd-o fără să înțeleagă... și acum acest șuvoi... șuvoiul monoton... la care niciodată... dimpotrivă... aproape mută... zi de zi... cum a supra-viețuit ea!... pînă și la tînguieri... cumpărînd... în centrul aglomerat... supermagazinul... tocmai dînd lista... cu sacoșa... vechea sacoșă neagră de cumpărături... apoi stînd acolo în picioare așteptînd... oricît... în mijlocul mulțimii... nemișcată... privind în gol... ca de obicei cu gura pe jumătate deschisă... pînă cînd îi dădeau... sacoșa înapoi



în mină... apoi plătește și pleacă... nu mai mult de un la revedere... cum a supraviețuit ea!... și acum acest șuvoi... neînțelegînd nici jumătate din el... nici un sfert... nici o iotă... din ce spunea... închipuiește-ți!... nici o iotă din ce spunea... pînă cînd a început să încerce să... se înșele pe ea însăși... nu era deloc a ei... nu era vocea ei deloc... și fără îndoială ar fi... ar fi fost vital s-o faci... era pe cale să... după lungi eforturi... cînd deodată simți... încet încet ea simți... buzele mișcîndu-se... închipuiește-ți!... buzele ei mișcîndu-se!... desigur pînă atunci ea nu le mai simțise... și nu numai buzele... obrazii... fălcile... toată fața... toate astea —... ce?... limba?... da... limba din gură... toate aceste contorsiuni fără de care... nu există nici o rostire... și totuși în mod obișnuit... nu se simte deloc... atît de prins ești... de ce spui... întreaga ființă... se agață de vorbe... astfel încît ea nu numai că trebuia... să renunțe... să recunoască singură... chiar vocea ei... dar acest alt groaznic gînd... oh mult timp după... brusc străfulgerarea... chiar mai oribil decît s-ar putea... sentimentul acela revenea... închipuiește-ți! că revenea... pornind din vîrf... alunecînd în jos... toată mașinăria... dar nu... de asta a scăpat... gura singură... pînă acum... ha!... pînă acum... apoi gîndindu-se... mult timp după aceea... brusc străfulgerarea... nu mai poate continua... toate astea... toate acelea... șuvoi monoton... încordîndu-se să înțeleagă ceva... și gîndurile ei... încercînd să le înțeleagă... toate —... ce?... bîzîitul?... da... tot timpul bîzîitul... așa-zis... toate astea laolaltă... închipuiește-ți!... întreg trupul sfîrșit... numai gura... buzele... obrazii... fălcile... niciodată —... ce?... limba?... da... buze... obraji... fălci... limbă... nu stau pe loc o clipă... gura nu tace... șuvoi de cuvinte... în auz... de fapt în auzul ei... neînțelegînd nici pe jumătate... nici un sfert... nici măcar o iotă din ce spune... închipuiește-ți!... nici măcar o iotă din ce spune... și neputînd să se oprească... neputîndu-l opri... ea care cu o clipă mai înainte... doar o clipă!... nu putea scoate un sunet... nici un fel de sunet... acum nu mai poate opri... închipuiește-ți!... nu mai poate opri șuvoiul... și tot creierul cerșind... ceva cerșind în creier... cerșind guri să tacă... să se odihnească o clipă... numai o clipă... și nici un răspuns... de parcă n-ar fi auzit... sau nu putea... nu putea să se odihnească o secundă... ca înnebunită... toate împreună... căzîndu-se să audă... să le pună cap la cap... și creierul delirînd de unul singur... încercînd să le găsească vreun sens... sau să le facă să se oprească... sau în trecut... înviind trecutul... străfulgerări de peste tot... plimbări mai ales... plimbîndu-se zilnic... zi de zi... cîțiva pași apoi... oprindu-se... privind în gol... și pe

urmă mai departe... câțiva pași... oprindu-se... privind din nou... și tot așa... lăsându-se în voia soartei... zi de zi... sau atunci când a plîns... singura dată cînd își mai amintea... de cînd era copil... trebuie să fi plîns ca un copil... poate nu... nu e esențial pentru viață... doar țipătul nașterii ca s-o aducă pe lume... răsuflarea... apoi deloc pînă cînd această... deja baborniță... stînd jos uitîndu-se fix la mîna ei... cînd a fost asta?... Crocker's Acres... într-o seară pe drum spre casă... acasă!... o mică movilă din Crocker's Acres... amurgul... stînd uitîndu-se lung la mîna ei... acolo în poală... cu palma în sus... deodată a văzut-o umedă... palma... lacrimile... după cît se pare... ale ei după cît se pare... nimeni altcineva pe distanțe de mile... nici un sunet... doar lacrimile... stătea privindu-le cum se usucă... toate într-o clipă... agățîndu-se de un fir de pai... creierul... licărind aiurea de unul singur... agățîndu-se brusc și iară... nimic acolo... trecînd la următorul gînd... la fel de rău ca vocea... mai rău... fără sens... toate astea laolaltă... nu pot... ce?... bîzîitul?... da... mereu bîzîitul... geamăt înăbușit ca o cascadă... și raza licărind din cînd în cînd... începînd să se miște în jur... ca raza de lună dar nu... toate parte din aceeași... atent și la asta... colțul ochiului... toate astea împreună... nemaiputînd să continue... Dumnezeu este iubire... ea va fi purificată... înapoi pe cîmp... soarele de dimineață... aprilie... înfundîndu-și fața în iarbă... numai ciocîrlile... și tot așa... în-cordîndu-se să audă... ciudatul cuvînt... să-l înțeleagă... tot trupul sfîrșit... doar gura... înnebunită... și neputînd să se oprească... neopriind-o... ceva ea —... ceva ea care trebuia să... ce?... cine?... nu!... ea! (Pauză și mișcare 3) ceva ce ea trebuie să —... ce?... bîzîitul?... da... mereu bîzîitul... geamăt înăbușit... în țeastă... și raza... rătăcind în jur... fără suferință... deocamdată ha!... deocamdată... apoi gîndindu-se... mult timp după aceea... brusc străfulgerarea... probabil ceva ce ea trebuia să... trebuia să... spună... asta să fie?... ceva ce ea trebuia să... spună... acel lucru mic și neînsemnat... dinainte de vreme... o gaură uitată de Dumnezeu... fără iubire... de asta a scăpat... fără grai zi de zi... aproape mută... cum a supraviețuit ea!... atunci în fața instanței... ce trebuia să-și spună pentru ea... vinovată sau nevinovată... în picioare femeie... vorbește tare femeie... stătea acolo privind în gol... ca de obicei cu gura jumătate deschisă... așteptînd să fie dusă de acolo... bucuroasă de mîna de pe brațul ei... acum asta... ceva ce ar fi vrut să spună... cum a fost... cum ea —... ce?... fusese?... da... ceva ce ar mărturisi cum fusese... cum trăise ea... trăise mereu... vinovată sau nu... mereu... pînă la 60... ceva ce ea —... ce?... 70? Doamne! și tot

așa pînă la 70... ceva ce ea însăși nu știa... n-ar fi înțeles dacă ar fi  
 auzit... apoi iertată... Dumnezeu este iubire... tandră îndurare  
 mereu nouă în fiecare dimineată... înapoi pe cîmp... dimineată de  
 aprilie... cu fața în iarbă... numai ciocîrlile... o ridică de acolo...  
 pornind cu ea de acolo... doar cîțiva... ce? asta nu?... nici o legătură  
 cu asta?... ea nu putea să spună nimic?... foarte bine... nu putea  
 spune nimic... să încerce altceva... să se gîndească la altceva... oh  
 mult timp după aceea... brusc o străfulgerare... nu nici asta... foarte  
 bine... atunci altceva încă o dată... și tot așa... a înțeles în cele din  
 urmă... gîndește totul îndelung... apoi iertată... înapoi în —...  
 ce?... iar asta nu?... nici o legătură cu asta... nimic la care să se  
 gîndească?... foarte bine... nimic de spus... nimic la care să se gîn-  
 dească... nimic ea —... ce?... cine?... nu!... ea!... (Pauză  
 și mișcare 4)... lucrul mic și neînsemnat... ieșit înainte de vreme...  
 gaura uitată de Dumnezeu... nici o iubire... de asta a scăpat... fără  
 grai... zi de zi... aproape mută... chiar și cu sine... niciodată cu  
 glas tare... nu întotdeauna... cîteodată brusc un impuls... o dată  
 sau de două ori pe an... mereu iarna din cîte un motiv ciudat... lungile  
 seri... orele de întuneric... brusc un impuls să... să spună... apoi  
 dă năvală afară oprește pe primul care-i iese în cale... lîngă closetul  
 cel mai apropiat... începe să-i dea drumul... șuvoi monoton... um-  
 plătură nebună... jumătate din vocale incoerente... nimeni n-o poate  
 înțelege... pînă cînd vede cum e privită... apoi moare de rușine...  
 se tîrăște înapoi în... o dată sau de două ori pe an... mereu iarna din  
 cîte un motiv ciudat... lungi ore de întuneric... acum asta... asta...  
 mai repede tot mai repede... cuvintele... creierul... licărind undeva  
 ca nebun... repede se agață... acolo nimic... în altă parte... încearcă  
 în altă parte... tot timpul... cerșind ceva... ceva în ea... cerșind...  
 cerșind ca totul să se oprească... neîmplinită... rugăciune neîmplinită...  
 sau neauzită... prea slabă... și tot așa... continuînd... încercînd...  
 neștiind ce... ce încerca... ce să încerce... întregul trup ca și cum  
 s-ar fi sfîrșit... numai gura... ca înnebunită... și tot așa... continuînd  
 .... ce?... bîzîitul?... da... mereu bîzîitul... geamătul înăbușit  
 ca o cascadă... în țeastă... și raza bîjbîind în jur... fără durere...  
 pînă acum... ha!... pînă acum... toate alea... continuînd...  
 neștiind ce... ce era ea —... ce?... cine?... nă!... ea!... Ea  
 (Pauză)... ce-ncerca... ce să încerce... nu contează... continuă  
 (Cortina Începe să coboare)... înțelegînd în cele din urmă... și înapoi...  
 Dumnezeu este iubire... îndurare tandră... mereu nouă în fiecare  
 dimineată... înapoi pe cîmp... dimineata de aprilie... cu fața în iarbă...  
 numai ciocîrlile... o ridică —



(Cortina coboară în întregime. Sala e în întuneric. Vocea continuă dincolo de cortină, neinteligibil zece secunde, încetează în timp ce în sală se aprinde lumina)

Notă:

Mișcarea este ca o simplă ridicare și cădere a brațelor pe lateral într-un gest de compasiune neputincioasă. Ea descrește cu fiecare repetare încât este abia perceptibilă a treia oară. Va fi doar o scurtă pauză în timp ce Gura își revine după refuzul vehement de a ceda locul unei a treia persoane.

## ATUNCI

Cortina. Scena în întuneric. Lumina crește descoperind, la aproximativ trei metri înălțime de la nivelul scenei, chipul personajului. Un chip bătrân, palid. Capul înclinat ușor spre spate, ca și cum ar fi văzut de sus. Părul lung, alb, căzut peste urechi. Vocile A.B.C. sînt ale personajului venind spre el din ambele părți și de sus. Ele se înlănțuie fără întrerupere, cu excepția pauzelor indicate. Vezi nota.

Liniște 7 secunde. Ochii sînt deschiși. Respirația se aude încet, regulat.

A: Atunci cînd te-ai întors ultima oară să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundea cînd a fost asta (ochii se închid, lumina scade ușor) zi mohorîtă și ai luat tramvaiul 11 pînă la capăt și de acolo pe jos mai departe nici un tramvai toate sînt demult duse atunci cînd te-ai întors să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundea cea ultimă oară nici un tramvai cît vezi cu ochii doar vechile șine cînd a fost asta

C: cînd te-ai adăpostit de ploaie iarna ploua mereu atunci la Muzeul Portretelor apărat de frigul și ploaia din stradă strecurîndu-te înăuntru cînd nimeni nu se uita și prin săli tremurînd ud ai găsit un loc să te așezi o bancă de marmură ca să răsuflă și să te usuci pe urmă la dracu ai ieșit de acolo cînd a fost asta

B: pe piatră împreună la soare pe piatră la marginea crîngului și cît vedeai cu ochii grîul care se cocea voi din cînd în cînd jurîndu-vă iubire

\* That time, 1974

un murmur doar fără să vă atingeți sau altceva de acest fel tu la un capăt al pietrei ea la celălalt capăt piatră joasă și lungă ca acelea de moară fără nici o privire pur și simplu acolo pe piatră în soare cu spatele la crîng uitîndu-vă la grîul copt sau cu ochii închiși și în jur totul nemișcat nici un semn de viață nici un suflet nici un sunet

A: numaidecît cu feribotul și spre strada mare cu sacul de dormit nici la dreapta nici la stînga la naiba vechile locuri vechile nume suind drept în sus de la chei pînă la strada mare și acolo nici urmă de cablu decît bătrînele șine ruginite cînd a fost asta trăia mama oh Doamne toate sînt duse de mult atunci cînd te-ai întors ultima oară ca să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundeai ruina unei nebunii nebunia cui

C: trăia mama ta toate sînt duse de mult s-a ales praful de tot neamul tu ultimul pe lespede în vechiul palton verde ghemuit în brațele tale ale cui altcuiva pentru un pic de căldură ca să te usuci apoi la dracu afară de acolo mai departe pînă la următorul adăpost unde nu era nimeni numai tu însuși și ciudatul paznic moțîind cu papucii săi de pîslă nici un sunet nu se auzea numai din cînd în cînd tîrșîitul pîslei apropiindu-se apoi stingîndu-se în depărtare

B: în jur totul nemișcat numai frunzele și spicele și voi nemișcați pe piatră ca năuci nici un sunet nici un cuvînt numai din cînd în cînd un murmur pentru a vă jura iubire singura pricină de lacrimi pînă să se usuze de tot acel gînd se ivea printre celelalte dezvăluia această scenă

A: Mutul poate Nebunia Mutului un picior de turn încă în picioare restul moloz și urzici nici un prieten nici un cămin poate doar acela de pe bac unde era ea cu tine atunci era cu tine încă numai o noapte pînă dimineața debarcai și reveneau peste o zi ca să vezi dacă ruina mai era acolo unde niciodată nu venea nimeni unde copil te strecurai să te ascunzi toată ziua pe o piatră printre urzici cu cartea ta cu poze

C: și acolo la un moment dat cînd ai ridicat capul și ai deschis ochii o pată întinsă de ulei neagră de vreme și murdărie cineva celebru la vremea lui vreun bărbat vreo femeie sau chiar un copil celebru poate un tînăr prinț sau o prințesă un oarecare tînăr prinț sau o prințesă cu sînge întunecat de vreme în spatele geamului unde puțin cîte puțin sub ochii tăi căscați încercînd să deslușească ți s-a năzărit un chip care te-a făcut să te răsucești pe lespede ca să vezi cine era acolo lîngă tine atît de aproape

B: pe piatră la soare privind grîul sau cerul sau cu ochii închiși nimic de văzut pînă în zare decît grîul care se cocea și cerul albastru jurîn-

du-vă din cînd în cînd iubire doar un murmur lacrimi desigur pînă să se usuce de tot în mijlocul gîndurilor care te frămîntau amintiri care au fost poate cu mult înapoi în copilărie sau și mai și în pîntecele mamei sau acel bătrîn negustor de porțelanuri cu mult înainte de Cristos născut cu părul lung cărunt

C: niciodată același după aceea niciodată întru totul același nimic nou în asta era acea întîmplare obișnuită după care nu poți niciodată să fii același tîrîndu-te ani de-a rîndul cufundat pînă la gît în încurcăturile tale obișnuite bolborosindu-ți ție însuți cui altcuiva că nu ai mai fost niciodată la fel după aceea

A: sau purtînd cu tine însuți cu cine altcineva conversații imaginare cu voce tare iată copilăria ta zece unsprezece ani pe o piatră printre urzici uriașe născocind acolo cînd o voce cînd alta pînă răgușeai și toate vocile sunau la fel pînă tîrziu în noapte în beznă sau în lumina lunii și ceilalți băteau drumurile în căutarea ta

B: sau la fereastră în întuneric ascultînd cucuveaua cu capul golit de gînduri era greu de crezut din ce în ce mai greu de crezut că ai putut jura cuiva iubire sau că cineva ți-a jurat ție pînă cînd nu mai vedeai în asta decît una din acele întîmplări născocite de tine ca să nu lași să pătrundă nimicul doar una din acele vechi povești de stăvilît nimicul să-și reverse giulgiul peste tine

*(Liniște 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina crește ușor. Se aude respirația. 7 secunde)*

C: niciodată același dar la fel cînd pentru numele lui Dumnezeu ți-ai spus vreodată Eu în viața ta ei haide *(Ochii se închid. Lumina scade ușor.)* ai putut vreodată să-ți spui ție însuți Eu într-un moment de răscruce al vieții tale iată un cuvînt mare pe care îl aveai mereu pe buze înainte ca ele să sece de tot viața ta mereu dintr-o cotitură în alta dar niciodată decît prima și ultima cotitură atunci un viermișor ghemuit în norii de unde te-au tras afară — te-au spălat și te-au curățat nici o cotitură după aceea niciodată n-ai mai fost altul nici o privire înapoi după aceea atunci a fost sau altădată

B: murmurînd povești împreună pe piatră la soare sau atunci împreună pe potecă spre chei sau împreună pe nisip atunci și pornind de la asta puteai reface mereu împreună undeva la soare pe potecă în josul rîului în asfințit și fragmente de epave plutitoare venind din urmă purtate de curenți mai departe sau șobolanul mort prins în păpuși venind spre tine luat mai departe de apă pînă nu l-ai mai putut vedea

A: atunci cînd te-ai întors să vezi dacă mai era acolo ruina unde copil te ascundeai acea ultima oară cățărîndu-te pe chei spre strada mare



ca să prinzi tramvaiul 11 nici la dreapta nici la stînga cu un singur gînd în cap la naiba cu vechile locuri vechile nume doar cu capul plecat iuțind pasul pînă sus și acolo stînd cu sacul de dormit în mînă și așteptînd ca adevărul să iasă la lumină

C: cînd ai pornit fără să ai habar cine erai încercînd să vezi cum ar merge așa în neștire nici o idee despre cine spunea ce spuneai tu în care minte te găseai întemnițat al cui geamăt îl scoteai asta a fost atunci sau altă dată singur cu portretele morților înnegrite de murdărie și de vechime și datele încrustate pe rame ca să nu te înșeli asupra secolelor necrezînd că ai putea să fii tu pînă te-au scos afară în ploaie la ora închiderii

B: nu-i priveai chipul niciodată nu te-ai întors spre ea nici ea spre tine mereu paraleli ca cele două capete ale unei osii niciodată întorși unul spre altul nimic decît două pete difuze la marginea cîmpului fără să vă atingeți sau altceva de felul ăsta mereu spațiul între voi măcar un centimetru nici o atingere a cărnii și a sîngelui aproape ca două umbre dacă n-ar fi fost jurămintele

A: nici un tramvai pentru a merge acolo așa că atunci ce urma să faci nici vorbă de întrebări nici un singur cuvînt către semeni atîta timp cît mai trăiești așa că în cele din urmă încovoiat mergi pe jos pînă la gară ajungi așa încovoiat de spate acolo totul închis bătut în scînduri Capătul Doric al rețelei de Sud-Est totul închis coloana năruindu-se ce era să mai faci.

C: ploaia și veșnica hoinăreală încercînd s-o inventezi pe măsură ce te inventezi încercînd să vezi cum poate schimba asta ceea ce n-a fost poate n-a fost nici veșnica hoinăreală pînă la transformarea ființei în ceva clătinîndu-se și mormăind prin toată parohia pînă ce gura se usucă și capul seacă și picioarele oricui ar fi se usucă și ăsta orice ar fi se dă bătut

B: nemișcați mereu nemișcați acolo pe piatră sau acolo pe dune întinși paralel pe nisip la soare privind cerul sau cu ochii închiși azur negru azur negru nemișcați unul lîngă altul scena iese la suprafață și o revezi acolo unde s-a petrecut

A: te-ai dat bătut și te-ai așezat pe trepte în razele palide ale dimineții nu acele trepte nu au fost atinse de raze niciodată în altă parte atunci ai renunțat și ai plecat să te așezi în altă parte pe o altă treaptă sub razele palide un prag de ușă să spunem un prag al cuiva așteptînd să vină noaptea ora de îmbarcare și să pleci dracului de acolo fără a avea nevoie de somn nicăieri la dracu vechile locuri vechile nume trecătorii oprindu-se să privească cu gura căscată la tine priviri fugare apoi trecînd trecînd mai departe urmîndu-și drumul pe partea cealaltă

- B: nemișcați unul lângă celălalt la soare înainte ca imaginea să se întunece și să dispară fără să vă fi mișcat mai mult decât cele două greutateți ale unei haltere numai pleoapele și din când în când buzele ca să jure iubire și împrejur totul nemișcat nici o mișcare nici un zgomot doar frunzele foșnind ușor în crîngul din spate sau spicele sau iarba sau păpurișul ca și cum ar fi fost un om prin apropiere dar nici urmă de om sau animal nici urmă sau sunet pînă în zare
- C: întotdeauna iarna atunci ploaia mereu furișîndu-te undeva cînd nimeni nu se uita departe de stradă de frig și ploaie în vechiul palton verde moștenit de la tatăl tău locuri în care nu trebuia să plătești intrarea ca Biblioteca Publică trăiască cultura gratuită o binefacere pentru cei fără adăpost sau Oficiul Poștal acela era un alt loc altădată
- A: ghemuit pe pragul ușii în vechiul tău palton verde sub razele palide cu sacul de dormit inutil pe genunchi neștiind unde erai treptat nemai-dîndu-ți seama unde sau cînd sau de ce erai singur pe lume la fel ca atunci pe piatră copil pe piatra unde nimeni nu venea niciodată  
*(Liniște 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina crește ușor. Se aude respirația. 7 secunde.)*
- B: sau singur în aceleași scene născocind astfel povestea încît să nu lași să pătrundă nimicul pe piatră *(Ochii se închid. Lumina scade ușor)* singur la capătul pietrei cu grîul și azurul sau poteca spre chei cu fantomele catîrilor șobolanului înecat sau pasărea sau cine știe ce gînganie plutind în flăcările apusului pînă cînd nu mai puteai s-o vezi nimic nu mișca numai apa și soarele coborînd pînă la stingere și dispărea și tu o dată cu toate
- A: nimeni n-a venit vreodată decât copilul pe piatră printre urzicile uriașe în lumina apusului strecurîndu-se prin zidul prăbușit cufundat în cartea sa pînă tîrziu în noapte cu melancolia și lumina lunii și ceilalți bătînd drumurile în căutarea lui el împărțindu-se în doi sau mai mulți stînd la taifas vorbindu-și sieși ținîndu-și tovărășie acolo unde nimeni nu venea vreodată
- C: întotdeauna iarna atunci iarna fără sfîrșit cît e anul de lungă ca și cînd niciodată cu anul nu se putea sfîrși timpul nu putea să meargă mai departe atunci la Oficiul Poștal toată zarva Crăciunului ai prins momentul să te strecuri înăuntru departe de stradă cînd nimeni nu se uita la adăpost de frig și de ploaie deschizînd ușa ca oricare altul și drept la masă cu toate formularele și tocurele pe stativale lor te prăbușeai pe primul scaun și aruncași o privire în jur așa ca variație înainte de a ațipi
- B: sau atunci singur culcat pe spate în nisip fără nici un jurămînt care să tulbure liniștea cînd era asta mai devreme sau mai tîrziu înainte de venirea ei după plecarea ei sau amîndouă înainte ca ea să vină sau

după ce a plecat și tu întors în același loc ar fi putut să fie același vechi loc înainte și după ce șobolanul sau grîul sau spicele îngălbenindu-se sau atunci în nisip cu planorul care trecea pe deasupra atunci cînd te-ai întors curînd după aceea mult timp după aceea

A: unsprezece doisprezece ani în ruină pe piatra plată în mijlocul urzicilor uriașe în întuneric sau la lumina lunii murmurînd mereu cînd o voce cînd alta era copilăria pentru tine și acolo pe trepte sub razele palide te-ai auzit spunînd același lucru la dracu trecătorii oprindu-se să caște gura la scandal întins acolo la soare unde nu era voie cramponîndu-te de sacul de dormit flecărînd cu voce tare ochii închiși și părul alb revărsîndu-se de sub pălărie și ai stat astfel sub soarele palid uitînd de toate

C: poate teama de a fi izgonit neavînd evident ce să cauți în acel loc ca să nu mai vorbim de aspectul tău dezgustător de unde această privire aruncată în jur către ticăloșii de semeni mulțumind bunului Dumnezeu încă o dată că așa respingător cum erai nu le semănai pînă cînd ți-ai dat seama că în ciuda repulsiei pe care o stîrneai ai fi putut la fel de bine să nu fi fost acolo sub toate privirile alea care alunecau pe deasupra sau treceau prin tine ca prin fum sau asta a fost altădată alt timp alt loc alt timp

B: planorul trecînd pe deasupra nici o schimbare aceleași ceruri albastre nimic nu s-a schimbat vreodată doar ea acolo nu cu tine la dreapta ta întotdeauna lîngă mîna ta dreaptă la marginea cîmpului și din cînd în cînd în marea liniște un murmur atît de slab că ea te iubea greu de crezut chiar tu ai născocit povestea asta pînă acum ultima oară în sfîrșit

A: reinventînd toată istoria treptat stînd pe pragul ușii în timp ce te reinventai a milioana oară uitînd unde erai și ce însemna nebunia Mutului și tot restul ruina copilului pe care te-ai întors să o cauți ca să te ascunzi din nou pînă se înnoptează și vine ora plecării vine această oră

C: biblioteca iată un alt loc un alt timp atunci cînd ai prins momentul să te strecoari înăuntru ca să te adăpostești de frig și de ploaie cînd nimeni nu se uita atunci s-a întîmplat ceva după aceea n-ai mai fost niciodată același niciodată n-ai mai putut să fii același era ceva în legătură cu praful ți-a spus ceva stînd la marea masă rotundă cu o droaie de boșorogi aplecați pe pagini în tăcere

B: ultima oară cînd ai încercat și nu ai mai putut la fereastră în întuneric și cucuveaua luîndu-și zborul să țipe la altcineva sau înapoi la arborele său găunos cu guzgani nici un sunet ore întregi ore la rînd nici un singur sunet cînd ai încercat și ai încercat și n-ai mai avut cuvinte care



să rețină în afară nimicul astfel că te-ai dat bătut ai renunțat acolo la fereastră în bezna nopții sau la lumina lunii ai renunțat pentru totdeauna și l-ai lăsat să pătrundă și nu-i mai rău decât înainte un mare giulgiu înfășurându-te în falduri din cap pînă în picioare și nu-i mai rău decât înainte mai puțin sau nimic

A: înapoi jos pe chei cu sacul de dormit și vechiul palton verde moștenit de la tatăl tău tîrît pe pămînt și părul alb revărsîndu-se de sub pălărie cînd a venit ora de coborîre pe chei nici la dreapta nici la stînga la dracu vechile locuri vechile nume cu un singur gînd să ajungi înapoi la bord la dracu să ieși de acolo să nu te mai întorci niciodată oare asta a fost altă dată toate astea altă dată a fost vreodată vreun alt timp decât atunci la naiba departe de toate astea și să nu mai revii niciodată

C: nici un sunet doar bătrînele respirații și paginile întoarse cînd brusc praful toată încăperea plină de praf cînd ai redeschis ochii de la podea la tavan nimic decât praf nici un sunet doar ce ți-a spus praful venind plecînd ceva cam așa venit plecat venit plecat nimeni venit nimeni plecat de-abia venit plecat de-abia venit plecat

*(Liniște 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina crește ușor. Respirația care se aude. 7 secunde. Zîmbet, de preferință știrb. Lumina se stinge încet. Cortina.)*

Notă:

A.B.C., vocile personajului, se leagă fără soluții de continuitate, cu excepția celor două pauze de 10 secunde. Trecerea de la un moment la altul, fără a fi marcată, va fi totuși perceptibilă. În cazul cînd acest efect nu se va obține datorită diversității contextului și sursei sonore, el va fi realizat mecanic din înregistrare.

Francis Bacon: Studiu pentru dolca din *Crucișătorul Potemkin*, 1957



# OHIO IMPROMPTU

A — ASCULTĂTORUL.

C — CITITORUL.

Cei doi sînt cît mai asemănători.

În mijlocul scenei, singura luminată, o masă obișnuită de lemn alb. Dimensiunea este de aproximativ 2 m pe 1 m. Două scaune de lemn alb, fără spătar. A este așezat cu fața la public spre capătul din dreapta al laturii lungi a mesei. Capul aplecat, sprijinit în mîna dreaptă. Nu i se vede fața. Mîna stîngă o ține pe masă. Poartă o pelerină lungă neagră. Părul îi e lung și alb. C este așezat din profil, la mijlocul laturii scurte din dreapta. Ține capul aplecat, sprijinit în mîna dreaptă. Mîna stîngă o ține pe masă. În fața lui o carte deschisă la ultimele pagini. Poartă o pelerină lungă neagră. Părul îi este lung și alb.

O pălărie de fetru cu boruri mari în mijlocul mesei.

Lumina crește încet.

Zece secunde.

C întoarce pagina.

Pauză.

C (citînd): Puține au mai rămas de spus. Într-o ultimă...

(A bate în masă cu mîna stîngă)

Puține au mai rămas de spus.

(Pauză. Bătaie în masă)

Într-o ultimă încercare de a-și găsi împăcarea părăsi locurile unde au stat atîta timp împreună și se mută într-o cameră pe malul celălalt. Unica fereastră a încăperii se deschidea spre capătul din aval al insulei Lebedelor.

(Pauză)

A sperat că împăcarea îi va veni din înstrăinare. O cameră străină. Un decor străin. Să se ducă zilnic pe unde n-are nimic de împărțit cu nimeni. Să se întoarcă unde n-a avut niciodată nimic de împărțit. Acolo într-o asemenea singurătate a sperat că își va găsi întrucîtva împăcarea.

(Pauză)

Zile de-a rîndul putea fi văzut cutreierînd cu pași rari insula. Ceas de ceas. Cu pelerina lungă neagră indiferent de vreme, și pe cap cu o pălărie demodată cu boruri mari. Cînd ajungea la capătul insulei întîrzia întotdeauna pentru a contempla cele două brațe ale rîului care se întîlneau în invol-

\* Ohio Impromptu, 1981



burări jucăușe și curgeau unite mai departe. Apoi se întorcea agale pe același drum.

(Pauză)

În visele sale —

(Bătaie în masă)

Apoi se întorcea agale pe același drum.

(Pauză)

În visele sale a fost prevenit să nu facă schimbarea. A văzut chipul drag și a auzit cuvintele mute. Rămîi acolo unde am stat atîta timp împreună umbra mea te va mîngîia.

(Pauză)

N-ar putea —

(Bătaie în masă)

A văzut chipul drag și a auzit cuvintele mute. Rămîi acolo unde am stat atîta timp împreună, umbra mea te va mîngîia.

(Pauză. Bătaie în masă)

N-ar putea acum să revină? Să-și recunoască greșeala și să se întoarcă acolo unde au stat odinioară atîta timp împreună. Doar ei singuri, împărțindu-și atît de multe. Nu. Ceea ce a făcut nu va putea fi desfăcut. Nimic din ceea ce a făcut nu mai poate fi desfăcut. De el însuși.

(Pauză)

În acel moment de disperare i-a revenit vechea spaimă de întuneric. După atîta timp ca și cînd nici n-ar fi avut-o vreodată. (Pauză. Privește pagina mai de aproape.) Da, după atîta de mult timp ca și cum n-ar fi fost niciodată. Și i-au revenit mai puternice cumplitele simptome descrise în detaliu la pagina 40, paragraful 4.

(C vrea să caute locul. Dă înapoi paginile. Este oprit de mîna stîngă a lui A. Reia pagina abandonată) Îi vor fi sortite iar noapțile albe. Ca și cînd inima i-ar mai fi tînără. Treaz, nemaiîndrăznind să adoarmă pînă (C întoarce pagina) se luminează de ziuă.

(Pauză)

Puține au mai rămas de spus. Într-o noapte —

(Bătaie în masă)

Puține au mai rămas de spus.

(Pauză. Bătaie în masă)

Într-o noapte, cum sta cu capul între mîini tremurînd din tot corpul, un om se înfățișă și spuse m-a trimis — și rosti numele drag — să te consolez. Pe urmă scoțînd o carte uzată din buzunarul pelerinului lungi și negre se așeză și citi pînă în zori cînd dispăru fără un cuvînt.

(Pauză)

După o vreme a reapărut la aceeași oră cu aceeași carte și de data asta fără nici o introducere s-a așezat și a citit-o cu glas tare din scoartă în scoartă pînă s-a luminat de ziuă. Apoi a dispărut fără un cuvînt.

(Pauză)

Astfel din cînd în cînd se iver pe neașteptate pentru a reciti pînă la capăt trista poveste de-a lungul întregii nopți. Apoi dispărea fără un cuvînt.

(Pauză)

Fără să schimbe o vorbă au devenit aproape o singură ființă.

(Pauză)

Pînă veni în sfîrșit noaptea cînd închizînd cartea la primele licăriri ale zorilor nu a mai dispărut ci a rămas tăcut.

(Pauză)

În cele din urmă a spus. Mi-a trimis vorbă — și aici a rostit numele drag — să nu mai vin. Eu am văzut chipul drag și am auzit cuvintele mute. Nu mai e nevoie să te întorci la el chiar dacă ai putea.

(Pauză)

Astfel trista —

(Bătaie în masă)

Am văzut chipul drag și am auzit cuvintele mute. Nu mai e nevoie să te întorci la el chiar dacă ai putea.

(Pauză. Bătaie în masă)

Astfel, trista poveste rostită pentru ultima oară, au rămas alături împietriți. Prin singura fereastră zorii nu revărsau nici o rază. Din stradă nici un zgomot de trezire. Sau poate cufundați în cine știe ce gînduri n-au mai dat atenție? Luminii zorilor. Zgomotelor trezirii. Ce gînduri, cine știe. Gînduri nu, nu gînduri. Străfunduri ale minții. Cufundați în cine știe ce străfunduri ale minții. Ale inconștientului. Pe care nici o lumină nu le poate atinge. Nici un zgomot. Astfel stînd, ca împietriți. Trista poveste spusă pentru ultima oară.

(Pauză)

Nu a rămas nimic de spus.

(Pauză. C vrea să închidă cartea. Bătaie în masă. Cartea e iar întredeschisă)

Nu a rămas nimic de spus.

(Pauză. C închide cartea. Bătaie în masă. Liniște. Cinci secunde. În același timp cei doi pun mîna dreaptă pe masă, înalță capul și se privesc. Fix. Fără nici o expresie. Zece secunde. Lumina se stinge încet.)

# SOLO

*Lumină slabă, difuză.*

*Povestitorul în picioare, în avanscenă, spre stînga în raport cu sala.*

*Părul alb, ciufulit, cămașa de noapte albă, lungă, ciorapi albi, căzuți.*

*În stînga sa, la 2 m, la același nivel, de aceeași înălțime cu el, un felinar cu petrol. Glob alb de mărimea unui craniu, slab luminat.*

*La dreapta la același nivel, abia vizibile, picioarele albe ale unui pat desfundat. 10 secunde înainte ca povestitorul să înceapă.*

*Cu 30 de secunde înainte de sfîrșit, lumina lampadarului începe să scadă. Lumina se stinge. Tăcere. Povestitorul, globul, picioarele patului, abia vizibile în lumina difuză.*

*Pauză 10 secunde.*

*Întuneric.*

Nașterea l-a pierdut. Încă o dată. Cuvintele sînt sărace. Moartea — la fel. Nașterea i-a fost moartea. Rînjindu-i de atunci. Cum a făcut ochi, gata să plece. Încă din leagăn. La alăptat, primul eșec. Primii pași greșiți. De la mamă la doică și înapoi. Aceste călătorii. Deja Scylla și Charybda. Aruncat de colo-colo tot timpul. Acel rînjat mereu. De la o îngropăciune la alta. Pînă în această noapte. Două bilioane și jumătate de secunde. E greu de crezut că sînt atît de puține. De la o îngropăciune la alta. Înmormîntări ale . . . era să spună ale celor dăgi. Treizeci de mii de nopți. Greu de crezut că sînt atît de puține. Născut în plină noapte. Soarele apus de mult după brazi. Acele lor moi înverzite. Camera întunecoasă. Doar licărirea lămpii. Fitulul coborît. Și acum. Această noapte. Treaz. În fiecare noapte. O lumină slabă în cameră. Nu se știe de unde. Tainică. Nimic dinspre fereastră. Nu. Aproape nimic. Nu există nimic. Bîjbîie pînă la geam și se uită lung afară. Beznă în care nu mișcă nimic. Dibuie înapoi, pînă la bănuita lampă. Scoate chibriturile din buzunarul drept. Freacă unul de fese, cum l-a învățat tatăl său. Scoate globul mat și îl pune jos. Chibritul se stinge. Aprinde altul. Scoate sticla afumată a lămpii. O ține în mîna stîngă. Chibritul se stinge. Aprinde un al treilea și îl apropie de fitil. Pune sticla la loc. Chibritul se stinge. Pune globul la loc. Coboară fitilul. Se îndepărtează pînă la limita

---

\* A Piece of Monologue (Solo), 1980



misterioasei lumini și se întoarce cu fața spre Răsărit. Spre peretele gol. La fel în fiecare noapte. Treaz. Șosetele. Cămașa de noapte. Fereastra. Lampa. Se îndepărtează pînă unde bate lumina slabă și se întoarce cu fața spre peretele gol. Odinioară acoperit cu fotografii. Imagini — era să spună ale celor dragi. Neînărmate. Fără geam. Prinse în perete cu pioneze. De toate formele și dimensiunile. Smulse una după alta. Duse. Sfîșiate în bucăți și aruncate. Risipite în cele patru colțuri. Una cîte una. Smulse pe rînd și făcute fărîme. De-a lungul anilor. Ani de nopți. Pe perete nu mai sînt acum decît pionezele. Nu toate. Unele scoase cu cleștele. Altele fixînd încă un crîmpei. În picioare deci, cu fața la peretele gol. Murind dinainte. Nici mai mult, nici mai puțin. Nu. Mai puțin. Întotdeauna mai puțin decît să mori. Ca ziua în înserare. Stă acolo, cu fața spre perete. Suprafața odinioară albă, în umbră. Ciuruită de înțepături. Cîndva, fiecare gol cuprindea un chip. Acolo, tatăl. Acest gol încenușat. Acolo mama. Acolo amîndoi. Surizători. Ziua nunții. Acolo, toți trei. Această pată gri. Acolo singur. El singur. Și așa mai departe. Uitate. Duși cu toții. Smulși și rupți bucățele. Expediați sub pat cu mătura și părăsiți. Mii de bucățele sub pat, la un loc cu praful și păianjenii. Toți cei — era să spună cei dragi. În picioare deci, cu fața la perete, privind fix dincolo. Nici acolo nimic. Nimic nu mișcă nici acolo. Nimic nu se mișcă nicăieri. Nimic nu se întrevede niciunde. Nu se aude nimic de nicăieri. Încăperea altădată plină de zgomote mărunte. Tainice. Din ce în ce mai slabe de-a lungul anilor. De-a lungul nopților. Acum nimic. Nu. Nu există nimic. Ploaia în unele nopți mai bate în geam. Sau șiroaște pe zid. Lampa care fumează în ciuda fitilului coborît. Ciudat. De unde vine fumul subțire strecurîndu-se prin gîtul sticlei de lampă. Pătînd tavanul scund cu funingine. Tavanul alb. Odinioară alb. Stă cu fața la perete. Și așa în fiecare noapte. Bijbiînd pînă la fereastră. O lumină nespus de slabă în cameră. Tainică. Nemișcat, privește afară. Beznă goală. Nimic nu se mișcă acolo. Ceva care să poată fi văzut. Auzit. Rămîne în loc, ca și cum nu s-ar mai putea mișca. Nemaivrînd să se miște. Neputînd să mai vrea să se miște. Într-un tirziu se întoarce bijbiînd pînă la bănuita lampă. Primul chibrit pentru glob. Al doilea pentru sticlă. Al treilea pentru fitil. Sticla și globul la loc. Fitilul coborît. Se îndepărtează pînă la marginea luminii și se întoarce cu fața la perete. Spre Răsărit. Nemișcat ca și lampa. Cămășoiul și ciorapii albi pentru a reține lumina firavă. Odinioară albe. Părul alb pentru a reține lumina slabă. Picioarele patului de alamă abia se văd. Alb cîndva, reținînd lumina chioară. Privește nemișcat dincolo. Nimic. Beznă. Și primul cuvînt e mereu același. Noapte de noapte același. Nașterea. Atunci abia se deslușește o formă confuză. Din întuneric. O fereastră. Spre Apus. Soarele coborît de mult după brazi. Lumina care se duce. În curînd nu mai rămîne nimic din ea. Nu. Nu există lumina dispărută. Moare

pînă în zori, dar de fapt nu moare niciodată. Acolo, în întuneric, această fereastră. Se lasă noaptea. Ochiul lipit de geam soarbe această primă noapte. Într-un tîrziu se întoarce să înfrunte încăperea obscură. Acolo, încet-încet, apare o mîină fantomatică. Purtînd o făclie de hîrtie aprinsă. La lumina făcliei, mîina și un glob alb translucid. Apoi o altă mîină. În lumina făcliei, ia globul și dispare. Reapare goală. Ridică sticla lămpii. Cele două mîini purtînd sticla. Flacăra la fitil. Sticla pusă la loc. Întîi dispare mîina cu flacăra. Apoi cealaltă. Doar sticla pală în penumbră. Mîina se face iar văzută, cu globul. Îl pune la loc. Micșorează fitilul. Dispare. Doar globul livid în penumbră. Lucirea alămie a barelor de la capul patului. Imaginea se topește. Nașterea l-a pierdut. Acel zîmbet inocent. Treizeci de mii de nopți. În picioare, unde abia mai bate lumina, străpunge cu privirea dincolo. Din nou întuneric deplin. Fereastra a pierit. Mîinile s-au topit. Și lampa a dispărut. Toate-s duse. Dar, încet, întunericul începe să se risipească. Lumină cenușie. O rafală de ploaie. Umbrele în jurul unei gropi. Văzute de sus. Cupole negre și roind. Dedesubt, groapa neagră. Mocirla noroioasă. Gaura aceea, încă goală. Pentru cine — era să spună pentru care din cei dragi. Treizeci de secunde. De adăugat la cele două bilioane și jumătate. Imaginea se întunecă. Din nou întuneric deplin. Binecuvîntat întuneric. Nu. Nu există întuneric deplin. Privește încordat dincolo. Surd pe jumătate la cuvinte rostite. Cuvinte scăpate din gură. Și bune și rele. Articulate de buzele lui. Încearcă să aprindă iar lampa. Se duce spre limita luminii. Cu fața la perete. Privește dincolo, în beznă. Așteaptă primul cuvînt, mereu același. Îl formează în gură. Desface buzele. Mișcă limba. Nașterea. Bezna se destramă. Se întrevește fereastra. Prima noapte. Camera. Făclia. Mîinile. Lampa. Licărirea patului de alamă. Întunecare. Au pierit. Întunericul se risipește iar. Lumina cenușie. O rafală de ploaie. Umbrele și roind. Groapa. Clăbuci de noroi. Coșciugul pe margine. Al cui? Întunecare. Au dispărut. Să te gîndești la altcineva. Să încerci să te gîndești la altceva. La perete. Aproape că îl atinge cu fruntea. La fereastră. Ochiul lipit de geam scrutează afară. Beznă. Nu se mișcă nimic. Imobil, privește întunericul, ca și cînd el însuși n-ar mai fi în stare să se miște. Sau i s-a stins voința de a se mișca. S-a dus. Un strigăt slab îi ajunge la ureche. Gura căscată. Șuierul respirației o închide. Unde se află? La fereastră, se uită afară. Ochiul lipit de geam. Ca și cum ar privi pentru ultima oară. Se întoarce în cele din urmă și dibuie prin tainica obscuritate lampa invizibilă. Cămășoiul alb rătăcind prin tenebre. Alb odinioară. Aprinde lampa și se îndreaptă spre perete. Aproape că îl atinge cu capul. Stă acolo scrutînd întunericul. Așteaptă primul cuvînt. Îl ține în gură. Nașterea. Prin întunericul în destrămare, străpunge cu privirea celălalt întuneric. Bezna de dincolo de beznă. Soarele a apus de mult după brazi. Nici o mișcare, cît de mică. Imobil, cu ochiul lipit de geam.

Ca și cum ar privi pentru ultima oară. Pentru cea din urmă oară această primă noapte. A celor treizeci de mii. Va fi curînd. Chiar în noaptea asta. Făclia. Mîinile. Lampa. Globul livid în penumbră. Licărirea alamei. Treizeci de secunde. Adăugate celorlalte două bilioane și jumătate. Întunecare. S-au dus. Din nou întuneric deplin. Strigăt. Înăbușit de șuierul respirației. Iar și iar. Pînă la al cui coșciug? Al cui — era să spună pentru care ființă dragă. Gura neagră sub rafalele de ploaie. Departe, prin spărtura întunericului. Văzută de sus. Cupole și roinde. Clăbuci de noroi. Cosciugul pe drum. Ființa dragă — era să spună ființa dragă pe drumul ei. Treizeci de secunde. Întunecare. S-a dus. Iar bezna. Nu. Nu poate fi numai bezna. Capul aproape atingînd zidul. Părul alb absorbînd lumina. Cămașa și ciorapii albi. Albi altădată. Marginea de la picioarele patului. Cîndva albă. Cel puțin . . . o slăbiciune și fruntea se sprijină de perete. Ba nu. Nemișcat, cu fruntea sus, el privește fix dincolo. Dincolo de întunericul de dincolo. Lumini fantome. Nopti fantome. În mormîntări fantome. Ființe dragi — era să spună fantome dragi. Așteptînd cuvîntul să țîșnească. Stă încă acolo scrutînd golul negru. De pe buzele tremurînde se desprind cuvinte abia murmurate. Să se gîndească la altceva. Să încerce să se gîndească la altele. Ca și cum numai acelea ar exista. Dar niciodată n-a avut alt gînd. Întotdeauna unul singur. Cei morți și duși. Viața la care rîvnesc. De îndată ce a pornit cuvîntul, piere. Așa ca lumina acum. Pe cale să se stingă. În cameră. Unde în altă parte? Neobservată de ochiul atent dincolo. Doar aura globului. Inexplicabil. De nici unde, din toate părțile. De nicăieri. Nespus de firavă. Doar aura globului. Singură se petrece.

În românește de LUDMILA PATLANJOGLU și ADRIANA BITTEL





Francis Bacon: Studiu pentru autoportret, 1972

Francis Bacon: Trei figuri





# STABILITATE ÎN SCHIMBARE

CARLOS TINDEMANS

## «... O spirală care se întoarce în interior»

Citim de nenumărate ori că Beckett a scris de fapt o singură piesă: *Așteptându-l pe Godot*. Bineînțeles cu unele variații. Poate că, într-adevăr, *Godot* este un fel de text-cheie pentru toate celelalte piese. Totuși, Beckett a creat o întreagă serie de texte mai scurte care mi se par revelante pentru opera sa. Asupra lor voi încerca să fac câteva considerații critice.

Să luăm *Act fără cuvinte 1*. Ar putea fi considerat o pantomimă, dar, în mod evident, îi lipsesc stilizarea și unilateralitatea gesturilor și ale mimicii. La drept vorbind, este un text care trebuie vorbit, dar fără dialog, o monodramă fără voce. Un om pe scenă, un copac, o sticlă pe o frînghie, niște stâlpi. Dialogul este în exclusivitate vizual, între această persoană solitară și niște forțe anonime care încep să existe doar când sînt trăite în efectul lor demonstrabil. Ele trebuie să se împotrivescă acestei creaturi și, prin faptul că îi determină și limitează comportarea liberă, îi recunosc în același timp autoritatea. Structural, monotonia este ca o spirală care se întoarce în interior: a fi singur, a fi condamnat, a rămîne anonim, așteptînd capriciile puterii. Așteptarea ca unică perspectivă prin care omul poate trăi.

Cu variațiuni, această așteptare continuă în *Spune, Joe, Cenușă, Cascando, Toți cei care cad, Cuvinte și muzică*, în miniaturile pentru scenă *Acte fără cuvinte 1, 2*.

Aproape toate personajele devin concrete doar în atributele lor: durerea fizică, neplăceri, incomoditatea trupului, strigăte de ajutor către o a treia persoană. Orice miez organic de narațiune lipsește; cel mult este un fel de climat, o atmosferă care învăluie și definește întregul text. «Cîteodată îți vine să crezi că te lupți cu o limbă moartă» se spune în *Toți cei care cad*. Și asta este ceea ce articularea literară reprezintă: consumarea verbală a unei creaturi umane în procesul decăderii. Acest proces de consumare și descompunere s-a integrat și s-a dezvoltat în însăși forma narativă. Orice asemănare cu o serie continuă, consistentă sau logică de întîmplări a fost evitată cu succes.

Aglomerarea de vechituri lingvistice corespunde unei conștiințe care piere. Aceste compartimentări pot părea rigide și sterile, dar numai pentru că ele intenționează să fie expresia unei stări mentale, dincolo de limita percepției. Vitali-



tatea lingvistică este pe măsura capacității fizice și intelectuale a eroului. Nu limbajul folosit este cel care-și caută respirația, ci conștiința existențială în actul experienței personajului care vorbește. Slăbiciunea trupească a eroului contaminează materialul și-l împinge spre abstract. Ceea ce rămâne este meditația ca ultimă expresie a unei înțelegeri ostenite a existenței. Omul este prea obosit și nu mai poate surprinde esențele; el se agață spasmodic de detalii vagi.

Un exemplu. Încă o dată *Act fără cuvinte*. Pe o frînghie, obiectele coboară în scenă: un copăcel, o pereche de foarfeci de croitorie, o agrafă mică, trei cuburi de mărmi diferite, o frînghie cu noduri. Omul începe să atingă obiectele, învață în mod empiric să le găsească, să le descopere funcționalitatea și să le folosească. Până când sînt trase în sus din nou, fără ca acesta să se împotrivească. Vreo analiză? Didacticism răsturnat, un exemplu de oboseală, de studiu? Omul află singur scopul lumii, dar refuză și respinge orice profit efectiv. Nu-l mai atrag alternativele sensului vieții.

Urmarea unei asemenea bucăți didactice, metafizice, precum *Cascando*, ne învață contrariul. În această piesă, dialogul sumar permite doar niște ghirlande verbale de genul formulilor, confetti semantice. Personajele sînt destructurate, devin de nerecunoscut și impersonale. Ele supraviețuiesc ca «cel care deschide», o «voce» și «muzica». Vocea încearcă în zadar să completeze o poveste despre un Woburn: «Asta-i... n-are importanță... niciodată el... niciodată corect... începe din nou... în întineric... gata cu asta... de data asta... este cel corect... sîntem acolo... aproape... terminat». Limbajul s-a transformat în oracol; deodată orice interpretare capătă validitate și, ca urmare, nici una nu este în cele din urmă corectă. Orice relație între limbaj și poveste a devenit imposibilă. Fiecare scripire de inteligență este metaforică, orice asociație, totuși, rămîne tulburătoare și ca urmare orice corecție este justificată. Oare Beckett nu parodiază aici pe cineva numit Beckett?

Ceva frapează. Această formă narativă a fost gîndită ca o figură circulară; încercarea dificilă și neîmplinită total în cele din urmă de a se regăsi se repetă mereu, astfel că nimic nu se sfîrșește total și concludiv. Moartea a fost aminată. Atîta timp cît durează, indiferent cum, viața rămîne într-un fel intactă, cu speranțe, prilejuri. Nici o distrugere, nici o autodescompunere, nici măcar o limitare a perspectivei. Conținutul mediului lingvistic este treptat consumat de elementul personaj—«muzica». Compoziția este gîndită să impună muzica la sfîrșit ca un învingător dramatic, ca un factor revitalizator. Totuși mă întreb ce înseamnă «muzica» luată ca «erou»? Nu este cumva manierism? Nu este cumva afectare?

Nu, nu este. Nu putem vorbi în acest sens despre vreo intenție sau calcul limpede ale lui Beckett. Pot să string laolaltă niște bucăți de pe acest pămînt pierdut. Extrem de lucida lume a ideilor la Beckett subliniază distincția între spiritul care persistă și trupul care piere: limbajul său este departe de a fi sau a deveni pur și simplu un simbol, o emanație directă a acestei dualități consumatoare... Personajele pot fi paralizate sau oarbe sau total nemîșcate, dar capacitatea lor de vorbire rămîne intactă, pentru că ele continuă să se gîndească la situația lor existențială. Înăuntrul «animalului», care a murit deja, trăiește încă o creatură întreagă care învinge, depășește eroziunea timpului. Spiritul se dovedește mai puternic decît veșmintul de carne. De aceea limbajul este în felul său vital, chiar dacă funcțiile au devenit treptat independente («Nu folosesc decît cuvintele cele mai simple, sper, și totuși, citeodată, găsesc că felul meu de a vorbi este foarte... bizar», spune doamna Roomey în *Toți cei care cad*), dar toate celelalte procese ale vieții au fost mutilate; timpul în care funcționau încă frumos și satisfăcător

nu depășește puterea și conștiința unei amintiri vagi. Întregul joc a fost înlocuit de retorică, ce se descoperă a fi propria sa destinație, chiar dacă nu este mai mult decât un mormăit moderat.

De aceea este cu atât mai frapant că atât de multe personaje sînt indicate drept o simplă « voce ». Lumea de afară s-a restrîns la ceva ce este cu puțin mai mult decât o elementară capacitate umană în interiorul capului. Acea « voce » este invariabil Beckett însuși: dramaturgul se confundă cu propriul său procedeu. Acest procedeu nu mai este în măsură să discute realitatea exterioară. S-a întors în sine și către sine, se îndoiește de propria capacitate de a se exprima pe sine. Reduce limbajul minimal la cuvîntul izolat, individul la o voce interioară, lumea complexă la un detaliu de-abia existent. A trăi înseamnă a te îndrepta spre tăcere, în caz extrem o manifestare a unei tăceri esențiale, un necrolog al individului, un final de partidă. Autonomia voinței piere, conștiința este spulberată, personalitatea desființată. Voința liberă a fost schimbată în stimuli mecanici, în abia-vorbitul, abia trăitul...

În *Act fără cuvinte* 2, un « stimulent » provoacă doi oameni să transporte într-un mod absurd niște pachete. Un « fluierat de deasupra » îl conduce pe omul de pe scenă, din *Act fără cuvinte* 1, către faptele sale empirice. În *Cascando*, « cel care deschide » definește începutul și sfîrșitul unui dialog destrămat. Acțiunea pregătește și în același timp încetinește un sfîrșit care a început deja cu mult înainte și continuă să se îndrepte spre propria stingere. Dialogul se reduce la voce, la o plîngere în monolog. Întîrziind, dar nu împiedicînd veșnica tăcere.

Homo Humanus în finalul de partidă. Puritan și neurotic. Nu întîmplătoarea reproducere a unui caracter, nu perfida abilitate a limbajului ca mediu sau procedeu dramaturgic, ci capacitatea sistematizată de salvare a unei vieți împotriva tuturor amenințărilor aparenței.

În românește de L. P.

## Lucrînd cu BECKETT

Cu o singură excepție, cînd i s-a explicat lui Beckett că turnarea unui film după un scenariu al său foarte special prezenta sa absolut necesară, autorul meu preferat a refuzat mereu să se aventureze din retragerea sa pariziană. Faptul că nu s-a grăbit să traverseze Oceanul pentru a participa cu mine la repetiții nu este un argument în favoarea ziariștilor care vîd în el un solitar tenebros. De fapt, Beckett rămîne cel mai accesibil dintre oameni și scriitori — doar prietenilor însă.

A participat activ la cea mai mare parte din montările franțuzești ale pieselor sale, a traversat Canalul Mîneii ca să-și ofere ajutorul regizorilor George Devine și Donald McWhinnie, și a făcut regulat călătorii la Berlin pentru a-și pune în scenă textele la Schiller Theater. De ce nu a venit la New York, cu excepția turnării unui film? Îi păsa atît de puțin de mine? Nu-l interesa teatrul american? Era nevoie de un Buster Keaton pentru a-l atrage aici?

Sam ar putea răspunde mai bine la aceste întrebări, dar din punctul meu de vedere adevărul este, ca întotdeauna la Beckett, foarte simplu: New Yorkul este prea departe și prea zgomotos, pentru a ajunge aici se cere un mare efort. Nici conferințele de presă, nici cokteiturile nu sînt pe gustul său. Preferă să rămînă la distanță refuzînd politicos, dar ferm, toate invitațiile, indiferent că ele vin de la Harvard sau din cartierul Washington Square. Căzusem de acord cu prietenul meu și al său, Jackie Mac Gowran, că va trebui să facem un efort pentru a-l păstra pe scriitor la distanță. Deși noi doream să facem contrariul: voiam să fie cu noi pentru a ne ține de mîină în întuneric, pentru a lumina punctele de suspensie, pentru a interpreta elipsele, pentru a explica inexplicabilul...

Deși nu era prezent, ne comportam la repetiții ca și cum s-ar fi găsit undeva în penumbra sălii, observînd și ascultînd, gata să ne ajute în caz de îndolală, să ne liniștească angoasele și să împărtășească descoperirile și discuțiile noastre. Aveam uneori impresia că el chiar era acolo și că puteam cu ușurință să-l vorbim. I-am vorbit totuși o dată, atunci cînd am botezat «Sam» lumina care trecea de la o urnă la alta în Comedie. Am considerat întotdeauna toate textele sale — și înțeleg prin asta în același timp dialogul și indicațiile scenice — ca reprezentîndu-l pe însuși Samuel Beckett. Un fel de căsătorie în absenția în care am exprimat dragoste, respect, umilință, ca și cum ar fi fost mereu alături de mine.



Înainte de fiecare nouă montare luam vaporul, avionul, trenul sau mașina pentru a petrece cu Beckett un timp. La fel de punctual ca un orologiu, el venea întotdeauna la L'Aiglon, un hotel modest și liniștit de pe bulevardul Raspail, pe care l-am descoperit prin hazard în cursul unei prime vizite pre-beckettienne, în 1949. Am constatat apoi că hotelul se găsea la câțiva pași de casa lui Beckett. Discutam în cafenelele și restaurantele sale preferate, câteodată în apartamentul său. Mîncam, beam în Luxembourg sau undeva prin Montparnasse.

În timpul plimbărilor — îl întrebam tot ceea ce îmi trecea prin cap sau ceea ce îmi pregătisem înainte în legătură cu viitorul spectacol. Cîteodată nici nu menționeam piesa, deși treceam în revistă restul, de la problema damnării pînă la educația fiicei mele pe care o plăcea, și de care își amintea de cînd era doar o fetiță. Cînd Sam vorbea copiilor, făcea impresia unui francez, cînd discuta cu mine era un irlandez tipic.

În cursul anilor, această colaborare a crescut și rezultatele s-au intensificat; întîlnirile noastre s-au destins de la prima conferință de presă oficială pe care a acordat-o cu multă rețineră « regizorului american » a lui Godot, căruia nu-i cunoștea încă numele. Întrebările mele au devenit mai puțin generale și mai puțin frivole, mai la obiect formulate. Sam răspundea cu multă eleganță, chiar dacă răspunsurile sale erau deseori incomplete. Cu timpul reușeam și eu să-i interpretez cu mai multă precizie și subtilitate tăcerile și cuvintele. La prima întîlnire l-am întrebât pe Sam cine sau ce era Godot, dar din fericire nu care era semnificația. El mi-a răspuns după un moment de reflecție, vizibil în profunzimea ochilor său albastru-gri, că, dacă ar fi știut, ar fi spus-o în piesă. La ultima călătorie l-am solicitat să scrie o mică operă care să însoțească versiunea cu *Ultima bandă*, interpretată de Hume Cronyn. Am luat-o cu mine și pe actrița Jessica Tandy. Șansa a vrut ca Sam să o placă și ca el să aibă undeva în cap sau în birou un text. L-a lucrat și, după cîteva zile de întrebări, plimbări și discuții la cafenea, l-a adus și ni l-a oferit.

De-a lungul tuturor celorlalte vizite, i-am pus tot felul de întrebări legate de textele sale și Beckett s-a străduit să-mi vină în ajutor. Odată, cînd m-a condus la aerogara Invalidilor, cu bătrînul și uzatul său Citroën, m-a părăsit cu inevitabilul « La revedere » și apoi mi-a spus: « Fă cum îți place, Alan, cum îți place ».

Altădată l-am întîlnit la Londra, unde am asistat împreună la primul Godot englez, care se juca atunci la Criterion. Acea seară urma unei serii de reprezentații reușite la Teatrul de Artă, dar sala nu era plină și unii spectatori plecau în timpul spectacolului, făcînd zgomot. Sam s-a așezat alături de mine patru sau cinci zile la rînd, în diferite fotolii ale orchestrei. Era uimit văzînd ce se petrece pe scenă și în sală. Se apleca din cînd în cînd, șoptindu-mi la ureche: « totul e pe dinafară ». Într-o seară, cînd ne găseam în culise în absența regizorului (care era tînarul Peter Hall), a trebuit să-l împiedic cu fermitate să distribuie actorilor un fel de mesaje scrise. Atunci am înțeles foarte puțin ceea ce Sam considera a fi « pe dinafară ». Mai ales că eu puteam în cele din urmă să mă întorc și să pun piesa « cum îți place ».

De îndată ce reveneam acasă, noi reflecții, noi explicații se prezentau spiritului meu. Nu am încetat niciodată să ne angajăm într-un schimb continuu de idei, într-un dialog prin curier aerian. Un du-te-vino de aerograme, cărți poștale, sau bucăți de hîrtie cu mesaje dactilografiate sau mîzgălite de o manieră atît de neciteată, că puneau probleme criptografilor celor mai experți de la C.I.A.

După ce l-am întrebât asupra aspectului cosmic al lui Godot, Sam n-a mai vrut să discute cu mine despre fondul metafizic sau despre semnificația simbolică

a pieselor sale. Nici eu n-am mai insistat asupra acestui aspect. Cum el însuși a scris despre Proust, Beckett considera că «nu scrie despre ceva, ci scrie ceva». Opera sa are ca materie sonorității fundamentale — cum a afirmat odată — și trebuie permis ecourilor ei să se răspindească fără să fie explicate la fiecare frază.

Nu dorea să mai încerce deloc să exprime pentru mine sau pentru oricine altceva lucruri evidente sau inexistente. Mi-amintesc că, într-o zi, în cursul unei repetiții cu *Sfârșit de partidă*, Jackie Mac Gowran i-a scris lui Sam: «Cum o să-i spun lui Hamm: Dacă aș cunoaște combinația bufetului, l-aș tăia». Sam a răspuns liniștit: «N-ai decît să te gîndești că dacă ai cunoaște combinația bufetului l-ai tăia».

Am refuzat să mai urmăresc sensuri filosofice în opera lui Beckett. Dacă un regizor face considerații asupra semnificației filosofice a unei piese poate epata actorii, dar nu le aduce nimic practic. Cum să joci «sfârșitul istoriei» sau declinul culturii occidentale? Pe scenă ești pus în situația de a te așeza într-o anumită poziție în fața moviei, de a privi peste umăr la un anumit moment, ținînd ochelarii într-o anumită mină. Adevărul dramaturgic, cum a spus Beckett, este un adevăr concret.

Și cînd coboram la nivelul întrebărilor concrete, serviciul nostru transatlantic nu a încetat să acționeze de așa manieră încît să lumineze piesele. Cît timp vor trebui să dureze acele faimoase «tăceri» — prin raportare la o pauză lungă? Sau cînd e cazul să ajungem la un moment de liniște maximă?

Sam îmi dădea durata exactă a pauzelor, deși nu avea cronometru. Cînd trebuia Winnie să poarte ochelarii? Era preferabil să țină perișorul de dinți în mîna stîngă, sau în mîna dreaptă, în așa fel încît să folosească mîna liberă pentru alte sarcini? Și așa mai departe...

La Berlin, unde Sam a semnat regia la *O*, ce zile frumoase!, avea cu el aceste răspunsuri și multe altele, perfect detaliate, într-un caiet unde gîndurile și intuițiile sale erau organizate de o manieră carteziană.

Sensul literal al unei replici aparent obscure, sursa unui citat, un model dorit de comportament sau de mișcare — aceste lucruri nu erau mistere, ci cunoștințe de împărtășit. Beckett sugera ca ritmul lui *Godot* să fie mereu viu și lejer, considera că era ritmul de bază al majorității textelor sale.

Bineînțeles, arborele cu brațele întinse în chip de ramură nu reprezintă un arbore adevărat, ci una din pozițiile fundamentale yoga: talpa unui picior plasată sub pulpa celui alt picior, mîinile încrucișate într-o atitudine de rugă. Iată ceea ce conferea un sens profund și nu doar unul comic replicii lui Estragon: «Tu crezi că Dumnezeu mă vede». Sam mi-a desenat scena, ca eu să înțeleg mai bine ceea ce el dorea. Am și acum adunate schițe în cerneală, foarte detaliate, în care îmi indică drumul exact pe care îl va urma Willie în jurul moviei pînă ajunge să-i facă o vizită lui Winnie.

Beckett nu refuza să discute despre personajele sale ca ființe umane, deși părea interesat mai mult de calitățile lor exterioare decît de cele interioare. Răspingea orice comentariu despre semnificația lor simbolică, profundă. Este adevărat că Vladimir este neliniștit și face o sută de pași pe scenă în timp ce Estragon se ține mai degrabă rezervat și-și petrece majoritatea timpului stînd așezat. Gura în *Eu* nu este «în foc» și nu se poate împiedica să vorbească fără încetare în mici explozii rapide (separate prin puncte de suspensie atît de persistente) pentru că așa trebuie. Gura nu este deloc conștientă de unde e, unde se găsește și nici de silueta care o observă; silueta este conștientă de Gură, o privește, dar nu acționează asupra ei. Nimic nu ne indică în text dacă aceasta

este un bărbat sau o femeie. După o expresie a lui Jackie Mac Gowran, simplitatea subînțeleasă a lui Sam nu este niciodată cu adevărat simplă, dar ea este acolo pentru cine știe să o vadă. Odată, trupa care repeta *Sfârșit de partidă* a insistat să-i scriu lui Beckett și să-l întreb de ce fețele lui Hamm și Clov erau roșii, pe când cele ale lui Nell și Negg erau albe. Răspunsul a căzut ca o palmă: « Pentru ce paltonul lui Werther este verde? » Altfel spus, pentru că autorul a hotărât așa. Când Sam a crezut că eu și Jessica i-am pus prea multe întrebări frivole asupra nașterii, experienței de viață și circumstanțelor fizice, referitor la această Gură solitară din *Eu, nu*, el a hotărât că este destul. « Eu nu știu deloc cine este ea, de unde vine și pentru ce » — ne-a scris.

Singure contau în concepția sa textul și imaginea scenică, două lucruri pe care ni le-a oferit. « Restul este Ibsen ».

Între timp, actorii din *Sfârșit de partidă*, curioși și nemulțumiți de răspunsul lui Beckett, au căzut de acord că Nell și Negg fiind bătrâni, dispun de un sistem circulatoriu mai puțin eficient, ce nu permite singelui să urce spre față la fel de ușor. Aceasta, fără a-l pune pe Sam la curent cu o revelație care l-ar fi surprins și amuzat. Hamm și Clov sufereau deci de presiune arterială ridicată.

Din fericire, nici Sam, nici spectatoriilor nu aveau nevoie să o știe.

În consecință, cheia mizanscenelor mele poate fi înțeleasă ca un efort de a trata ceea ce eu am numit « situația locală » (în contrast cu cealaltă, mai cosmică), structura sa tonală și ritmică, stilul particular. În principiu, lucrurile nu se întâmplă altfel când montez un Cehov sau Shakespeare. În practică, însă, când lucrez Beckett, mă preocupă mai întâi juxtapunerea sunetelor și a tăcerilor, a mișcărilor și a cuvintelor, decât să pun în evidență prozodia și alte complexități elisabethane. Alternarea tonurilor comice și serioase la Cehov te trimite la o evidentă paralelă cu Beckett, deși aici ea este plasată într-un cadru mai formal, cu un desen mai puțin naturalist. Totuși, *Ultima bandă* mi s-a părut aproape cehoviană, în amestecul său de tonuri emotive — Krapp, el însuși fiind, în același timp, Trofimov, Pișcik și, poate, Epihodov. Faptul de a trata « situația locală » garantează pur și simplu că eu mă voi ocupa înainte de toate de personaje ca ființe, cât și de condiția lor umană: ce fac, ce vor și ce caută ele? Ce nu caută în cutare sau cutare scenă? Ce li se întâmplă? Până la ce punct au conștiința evenimentelor din piesă și cum reacționează? (Nu este vorba, de exemplu, de a exprima prin joc rațiunea pentru care umbrela de soare ia foc în *O, ce zile frumoase!*, ci de a arăta reacția lui Winnie la acest eveniment). Și mai ales care este realitatea lor fizică și senzorială.

Examenul « situației locale » implică bineînțeles să iei în considerație acel *Cum* și poate *Pentru* ce al prezenței personajelor beckettienne.

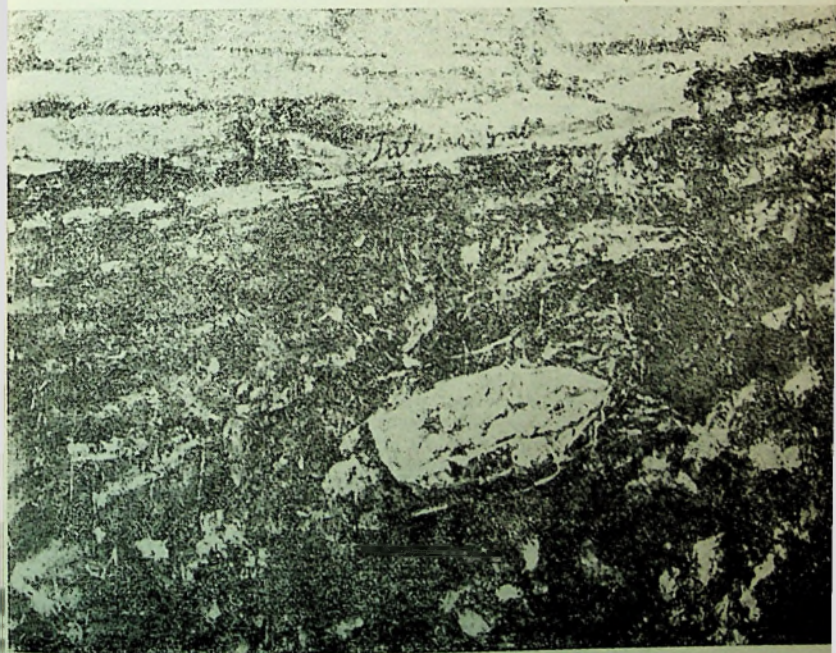
Fără a deveni prea sentimental, sper, trebuie să mărturisesc că m-am simțit întotdeauna privilegiat de a avea ocazia să lucrez cu Samuel Beckett atât de mult și de frecvent. Chiar dacă nu atât de direct cât aș fi vrut din cauza unui accident geografic, cel puțin cu un sentiment de plenitudine și fecunditate. Nu din cauza renumelui său, ci pentru valoarea sa. Pentru a mă face ecoul cuvintelor lui Jérôme Lindon, editorul preferat al lui Sam: « Nu am întâlnit niciodată un om în care să coexiste într-un grad atât de mare noblețea sentimentelor, modestia, luciditatea și bunătatea ». Sam nu numai că mi-a schimbat viața din punct de vedere profesional și personal, dar a sfârșit prin a face parte din ea. Nu o dată în timpul vieții mele teatrale mi-am pierdut suflul, recunosc. De altfel, asta se întâmplă la toată lumea, chiar dacă din rațiuni diferite. Dar exaltarea spiritului la Beckett m-a învățat marele adevăr fundamental, că, în ciuda tuturor, trebuie perseverat chiar dacă ai nisp în valiză.



În teatru, ca în orice domeniu de activitate, singurul lucru care contează este munca însăși, nevoia de a o ridica la nivelul cel mai înalt posibil. Nu trebuie să te lași sustras sau tulburat de reușită sau eșec, de laude sau jignire, de ceea ce este superficial sau pretențios, de autocritică sau de critica altora. Mai ales când munca atinge gradul de amplitudine ca la Samuel Beckett. Când este atât de sublimă, de plină de compasiune, de elocventă în înțelegerea puterilor virtuale ale scenei, ale fragilității umane.

După ce am lucrat 20 de ani cu Sam, nu pot fi decît recunoscător geniilor bune din lumea dramatică, cele care sînt, că m-au plasat în același univers cu el.

În românește de L. P.



Anselm Kiefer: *Tüteins Graab*, emulsie, gumă, lac, pale, culoare de ulei pe pînză, 290 x 390 cm. (1984)



## EPISTOLAR

### SAMUEL BECKETT CĂTRE ALAN SCHNEIDER

27 decembrie 1955

*Dacă nu mă apuc imediat să lucrez, simt că plesnesc. M-am retras deci în vizuina mea, în mocirla de la Marne, și mă bat cu o piesă de teatru.*

*Cu bine, S.B.*

11 ianuarie 1956

*Succesul sau eșecul la public nu au avut mare importanță pentru mine. De fapt, în eșec mă simt mai în largul meu, respirând profund aerul său «vital» în cursul vieții mele de așteptare pînă în anii din urmă. La Londra s-a pus problema unei noi reprezentații cu Așteptîndu-l pe Godot. Le-am spus celor care vor să o pună în scenă că, dacă o vor face în maniera mea, vor goli teatrul. Pentru moment ce pot să spun este că acest fiasco de la Miami (reprezentarea lui Godot în Florida) mă atinge cel mai puțin din lume.*

*P. S. Am scris ceva care este și mai rău, și am făcut esențialul din primul act (în legătură cu cei doi avuți în vedere).*

15 octombrie 1956

În neștiința mea, nu sînt de acord cu scena en rond, am sentimentul că Godot are nevoie de o cutie scenică. Am început să lucrez la o nouă piesă cu Blin și Martin. Mă gîndesc la un singur act, foarte lung, mai mult de o oră și jumătate... Sînt nerăbdător să văd montarea, pentru a ști dacă merg undeva, dacă pot să continui sau dacă m-am împotmolit.

16 aprilie 1957

Am pus în scenă Sfîrșit de partidă la Royal Court din Londra. Vom continua aici la sfîrșitul lunii, la Studioul de pe Champs-Élysées. Sfîrșit de partidă este foarte dificil de realizat convenabil. Poate am o idee falsă în ceea ce privește modul de a o reprezenta. Blin și Martin au lucrat bine fără voia mea. Cresc șansele noastre aici.

30 aprilie 1957

Nici nu am început traducerea la Sfîrșit de partidă. Mai am timp pînă în august și refuz să mă gîndesc la ziua temută. Mi se pare coragios să fac proiecte pentru un text care nu există încă, și care, cînd va exista, nu va fi fatalmente decît un succedaneu meschin al originalului (pierdere a va fi mai mare decît a lui Godot din franceză în engleză). Am debutat aici vineri, la Studioul Champs-Élysées. Pînă acum reacțiile sînt bune și nu mai am multe neliniști în ceea ce privește rezultatul. Blin, după un debut ezitant la Londra, este acum, în Hamm, magnific. Nu văd în fața mea decît o vastă întindere pustie. De tradus din mine pentru mai multe luni grele în viitor. P.S. Sînt de acord că opera mea este pentru un teatru mic. Royal Court nu este mare și fără îndoială că Sfîrșit de partidă cîștigă în expresivitate în spațiul intim al studioului.

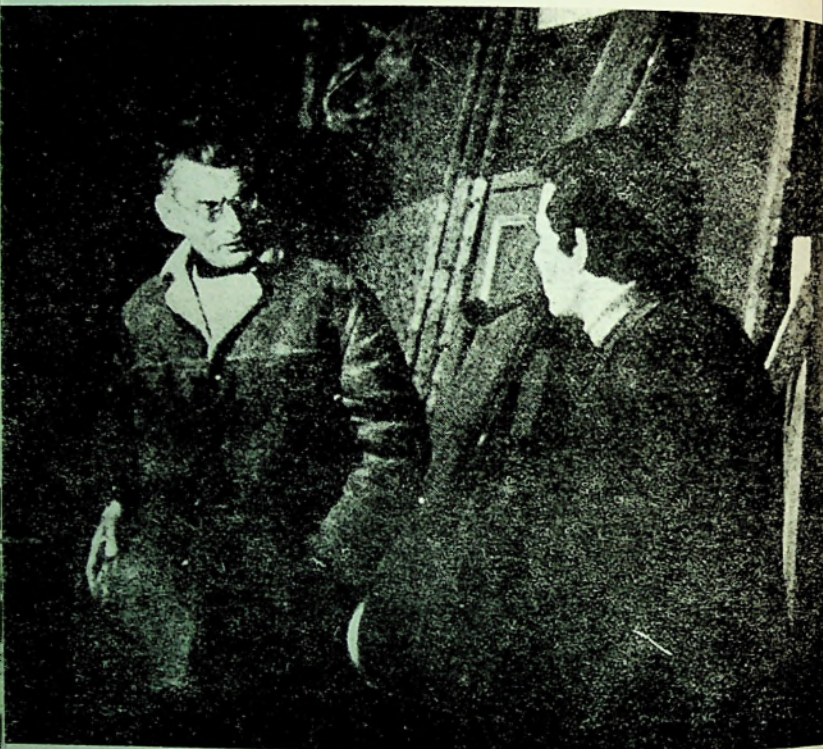
29 decembrie 1957

Ar fi o impertinență din partea mea să îți dau sfaturi în legătură cu articolul pe care urmează să îl scrii, și nu am intenția să o fac. Dar cînd e vorba de ziarști, mă gîndesc că singura atitudine este de a refuza să te lași antrenat în orice fel de exegeză și de a insista asupra extremei simplități a situației dramatice și a finalului. Dacă acest lucru nu le ajunge — ceea ce e evident cazul — este suficient pentru noi și nu vom furniza date pentru a lumina misterele pe care singuri le-au fabricat. Opera mea este o materie a sunetelor fundamentale (fără glumă) concentrată atît cît se poate, și eu nu accept să mi se atribuie responsabilitatea a nimic altceva. Dacă oamenii vor să aibă migrene, sînt liberi să o facă și să-și procure ei înșiși aspirine.

6 martie 1958

Sfîrșit de partidă în direcția descendă a lui Roger Blin debutează la Viena într-un nou «teatru mic» (Theater am Fleischmarkt) în alternanță cu Ionescu, Genêt, Ghelderode. Sînt deci în bună companie.





Samuel Beckett în timpul turnării filmului *Comedie*, 1966



Regizorul Alan Schneider, mort într-un absurd  
accident de motocicletă puțin timp înaintea  
Festivalului de la Edinburgh, 1984

Samuel Beckett și Jean Louis Barrault alături de  
protagonistele spectacolului *Du-te-vino* ►

SAMUEL BECKETT

## Du-te-vino

---

(Come and go)

Lui John Calder

*În centrul scenei, așezate una lângă alta, cu fața la sală, cu spatele drept, mâinile sprijinite pe genunchi, FLO, VI și RU.  
Liniște.*



VI—Ru.

RU — Da.

VI — Flo.

FLO — Da.

VI — Când am fost ultima oară noi trei împreună?

RU — Să nu mai vorbim.

*Liniște.*

*VI iese prin dreapta.*

*Liniște.*

FLO — Ru.

RU — Da.

FLO — Ce impresie ți-a făcut Vi?

RU — Ca întotdeauna. Nu s-t schimbat prea mult. (FLO se așază la mijloc, pe locul lui VI, șușotește la urechea lui RU) Mi-e milă ! (Se privesc. FLO duce degetul la gură) Ea nu-și dă seama?

FLO — Slavă domnului, nu !

*Intră VI. FLO și RU se întorc cu fața, își reiau poziția.*

*VI se așază în locul lui FLO.*

*Liniște.*

FLO — Așa împreună noi trei, ca odinioară, în curte la pensionul domnișoarei Wade, una lângă alta.

RU — Pe buturugă.

VI — Sîist !

*Liniște*

*FLO iese prin stînga.*

*Liniște.*

RU — Vi.

VI — Da.

RU — Cum o găsești pe Flo?

VI — Aproape neschimbată. (RU se așază la mijloc, în locul lui FLO, șușotește la urechea lui VI) Îngrozitor ! (Se privesc. RU duce degetul la gură) Nu i s-a spus?

RU — Doamne ferește !

*Intră FLO. RU și VI se întorc cu fața, își reiau poziția. FLO se așază în locul lui RU.*

RU — Ținîndu-ne de mînă ca atunci.

FLO — Visînd la dragoste.

*Liniște.*

*RU iese prin dreapta.*

*Liniște.*

VI — Flo.

FLO — Da.

VI — Cum ți se pare Ru?

FLO — E cam întuneric. (VI reia locul lui RU la mijloc, șușotește la urechea lui FLO). Groaznic ! (Se privesc. VI duce degetul la gură) Nu știe?

VI — Doamne păzește !

*Intră RU. VI și FLO se întorc cu fața, își reiau poziția.*

*RU se așază în locul lui VI.*

*Liniște.*

VI — N-am putea vorbi despre vremurile de altădată? (*Liniște*) Despre ce a fost după aceea? (*Liniște*) Hai să ne ținem de mînă în felul acela al nostru. (*La un moment dat își unesc mîinile după cum urmează: dreapta lui VI cu dreapta lui RU pe genunchii*



lui RU, stînga lui VI cu stînga lui FLO pe genunchii lui FLO, dreapta lui FLO cu stînga lui RU pe genunchii lui VI, brațele lui VI rezemîndu-se pe brațul stîng al lui RU și brațul drept al lui FLO.)

*Liniște*

FLO—Ru. (*Liniște*) Vi. (*Liniște*) Simt inelele.

## CORTINA

### NOTE

#### Locurile următoare

|   |     |     |     |
|---|-----|-----|-----|
| 1 | FLO | VI  | RU  |
| 2 | FLO |     | RU  |
|   |     | FLO | RU  |
| 3 | VI  | FLO | RU  |
| 4 | VI  |     | RU  |
|   | VI  | RU  |     |
| 5 | VI  | RU  | FLO |
| 6 | VI  |     | FLO |
|   |     | VI  | FLO |
| 7 | RU  | VI  | FLO |

#### Lumina

Slabă, proiectată de sus și concentrată doar pe bancă. Restul scenei în întuneric.

#### Costume

Haine foarte lungi, încheiate cu nasturi pînă la gît, de culoare violet închis (RU), roșu închis (VI), galben închis (FLO). Pălării de culoare închisă cu boruri atît de largi încît fețele să fie în umbră. Cele trei personaje cît mai asemănătoare, diferențiate doar prin culoare. Pantofi ușori, cu talpă de cauciuc. Mîinile ies în evidență datorită machiajului. Nici un inel vizibil.

#### Banca

Îngustă, fără spătar, atît de lungă încît cele trei femei stau abia atingîndu-se. Nu trebuie să se vadă clar pe ce nume stau, astfel că se va naște întrebarea pe ce sînt așezate. Ieșirile

Personajele nu se vadă ieșind din scenă. Ele trebuie să dispară în întuneric, la cîtiva pași de zona luminată. Dacă nu e destul de întuneric, se va recurge la paravane și draperii. Intrările și ieșirile din scenă se fac ușor, fără zgomot de pași.

#### Vocile

La limita audibilității. Detimbrate, cu excepția exclamației în urma secretului șoptit la ureche, ca și cele două replici care urmează.

În românește de LUDMILA PATLANJOGLU  
și ADRIANA BITTEL

## Prima întâlnire

Într-o bună zi, în 1950, unul dintre prietenii mei, Robert Carlier, îmi spuse: «Ar trebui să citești manuscrisul unui scriitor irlandez care scrie în franceză. Se numește Samuel Beckett. Până acum l-au refuzat șase editori». Eram de doi ani director la Editions de Minuit. Cîteva săptămîni mai tîrziu, am zărit pe un birou trei manuscrise — *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* — purtînd acest nume de autor necunoscut, ce, totuși, îmi suna familiar.

Din chiar acea zi am știut că voi fi, poate, un editor, vreau să spun un adevărat editor. Încă de la primele rînduri — «Sînt în camera mamei mele. Eu sînt cel care trăiesc acum aici. Nu știu cum am ajuns aici». — de la primele rînduri, frumusețea zguduitoare a acestui text m-a copleșit. Am citit *Molloy* în cîteva ore, cum nu mai citisem niciodată o carte. Or, acesta nu era un roman apărut la unul dintre confrății mei, una dintre acele capodopere consacrate la care eu, ca editor, să nu fi contribuit nicicum; era un manuscris inedit și nu numai inedit: refuzat de mai mulți editori. Nu-mi venea să cred.

Am văzut-o pe Suzanne, soția lui Beckett, a doua zi și i-am spus că mi-ar plăcea să public aceste trei cărți cît mai repede, dar că nu eram foarte bogat. A luat asupra-și sarcina de-ai duce lui Samuel Beckett contractele și mi le-a adus semnate. Era în 15 noiembrie 1950.

Cîteva săptămîni după aceea, Samuel Beckett a trecut să ne vadă. Suzanne mi-a povestit mai apoi că s-a întors acasă cu un aer mohorît. Cum ea se mira, temîndu-se ca nu cumva să fi fost decepționat de acest prim contact cu editorul său, el i-a răspuns că, dimpotrivă, ne-a găsit pe toți foarte simpatici și că era doar disperat la gîndul că publicarea romanului *Molloy* ne va aduce în pragul falimentului.

Cartea a apărut la 15 martie [1951]. Tipograful, un alsacian catolic, temîndu-se ca nu cumva cartea să fie socotită un atentat la bunele moravuri, omisese, cu prudență, să-și pună numele la sfîrșitul volumului.

Cîteva zile mai tîrziu i-am scris lui Sam ca să-i cer o fotografie de-a lui și o noulă despre care îmi vorbise, ambele destinate publicării. Mi-a răspuns:

10.IV.51

Dragă domnule Lindon,

Am primit azi dimineață scrisoarea dumneavoastră de ieri. Vă mulțumesc din suflet pentru generosul dumneavoastră avans.

Am făcut fotografia în această după amiază. O voi avea poimîine și o voi trimite de îndată.

Știu că Roger Blin vrea să pună în scenă piesa. [En attendant Godot]. Trebuia să ceară o subvenție în acest scop. Mă îndoiesc că i se va acorda. Să-l așteptăm pe Godot, dar nu pentru mine.

Nuvela, a cărei primă jumătate, sub titlul Fuite, a apărut în Les Temps modernes, este la dispoziția dumneavoastră. Ar putea să aștepte pînă mă reîntorc ? Este prima mea lucrare în franceză (în proză). Le Calmant, pe care doamna Dumesnil l-a înminat domnului Lambrichs, ar fi poate mai potrivit. Va fi la alegerea dumneavoastră.

Sînt foarte bucuros că vreți să ajungeți degrabă la L'Innommable. Cum v-am spus, la această lucrare țin cel mai mult, năcar că mi-a dat bătaie de cap.

Dați-mi voie să vă spun cît de mișcat sînt de interesul arătat muncii mele și de truda ce-o depuneți pentru a o apăra. Fiți incredințat de sincerele mele sentimente prietenești.

Samuel Beckett

Cum s-ar putea ca Samuel Beckett să-și arunce ochii pe această biată mărturie a mea, nu îndrăznesc să-i spun admirația nemărginită și afecțiunea pe care i le port. S-ar simți jenat și eu de-asemeni. Dar mi-ar plăcea să se știe aceasta, numai aceasta: că nîlcînd în viața mea nu am întîlnit un om în care să coexiste în asemenea măsură noblețea și modestia, luciditatea și bunătatea. Nîlcînd nu mi-aș fi imaginat că poate exista un om atît de autentic, atît de remarcabil, atît de desăvîrșit.

În românește de ILIEȘ CÂMPEANU



## « Un mare muzician »

Este o mare bucurie să lucrezi cu Beckett, el însuși un mare muzician — cîntă la pian și are un simț estetic foarte sigur în muzică. Cînd i-am solicitat colaborarea pentru o operă, mi-a oferit mai multe manuscrise printre care și Ultima bandă. M-am oprit asupra acestei monodrame scrisă în engleză și tradusă în franceză și germană sub supravegherea lui Beckett, care este și un veritabil poliglot. Am ales ca libret varianta franceză. Muzica am compus-o sub constantul control al dramaturgului, arătîndu-i fiecare fragment terminat. Beckett aproba sau deza-proba, și eu mă conformam strict indicațiilor sale. Într-o zi a venit cu Roger Blin, care l-a interpretat pe Krapp de mai multe ori în fața noastră, ca eu să pot sesiza ritmul textului. Foarte importantă era mai ales mar carea pauzelor care în Ultima bandă au o semnificație atît de mare. Trebuia să îmbrac muzical trama, fără a prelungi exagerat partitura muzicală. Așa am ajuns să nu depășesc decît cu 8 minute durata textului vorbit. A avut loc o foarte precisă și foarte prețioasă colaborare.

La Cascando, piesă scurtă pentru teatru radiofonic, lucrurile au fost un pic diferite. Aici nu era vorba de un comentariu muzical al piesei. Muzica era un al treilea personaj, care intervenea în acțiune cînd singur, cînd împreună cu naratorul, fără să fie un simplu acompaniament, ci un partener de dialog.

Și aici, sprijinul și aprobarea lui Samuel Beckett mi-au fost dovada prieteniei sale încrezătoare.

SAMUEL BECKETT

## CASCANDO

piesă radiofonică pentru Muzică și Voce

Muzica: MARCEL MIHALOVICI

CEL CARE DESCHIDE (sec) — Eu sunt în luna mai (Pauză) Da, e adevărat (Pauză) Deschid.

VOCE: (încet, răsuflînd greu) — ce poveste... dacă ai putea s-o termini... ai fi liniștit... ai putea să dormi... nu, înainte... vai, știu... am terminat cu asta... o mie și una... fă așa... asta-i viața mea... spunîndu-mi... termină cu asta... așa-i bine... pe urmă vei fi liniștit... vei putea dormi... la naiba cu poveștile... și cu vorbele... și o s-o termini... și nu-i cea bună... nu-s liniștit... imediat o alta... s-o încep... s-o termin... spunîndu-mi... termin-o pe asta... pe urmă ai să fii liniștit... acum e bine... de data asta am prins-o bine... și o s-o termin... dar nu-i cea bună... nu ești liniștit... imediat o alta... dar asta... e altceva... trebuie s-o termin... voi fi liniștit... asta-i bună... de data asta am prins-o bine... de data asta sunt acolo... Maunu... o iau de la capăt... de pe acum o viață foarte lungă... orice s-ar spune... cîteva nenorociri... asta ajunge... cinci ani mai tîrziu... zece ani... nu mai știu... Maunu... s-a schimbat... nu destul... îl recunoscusem... în baracă... încă una... el aștepta noaptea... să se facă noapte... ca să ieșim în altă parte... să dormim în altă parte... e lung... înalță capul... cînd și cînd... privește geamul... burnițează... pămîntul burnițează... se ridică... în genunchi mai întil... pe urmă în picioare... se strecoară afară... Maunu... cu același palton vechi... la dreapta-i marea... la stînga colinele... trebuie să aleagă... nu poate decît... CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE) — Și închid din nou (Tăcere) Deschid alta.

MUZICĂ: —————

\* SAMUEL BECKETT: *Comédie et actes divers*, Les Editions de Minuit, 1966, pag. 45 — 60





« Nu deschide nimic, n-are nimic să deschidă, are gărgăuni ». Nu mă mai văd, nu văd ce fac, nu văd ce am și spun: « Nu deschide nimic, n-are nimic ce să deschidă ». Nu mai protestez, nu mai spun. « N-are nimic în cap ». Nu mai răspund. Deschid și închid din nou.

VOCE: lumini ... ale pământului ... ale insulei ... ale cerului ... n-ai decît ... să ridici capul ... ochii ... o să le vadă ... să-l lumineze ... dar nu ... el ... (Tăcere).

MUZICĂ (scurt): — — — — — (Tăcere)

CEL CARE DESCHIDE: Se zice: « Nu-i asta viața lui, nu trăiește din asta ». Nu mă vede, nu se vede care-i viața mea. Nu se vede din ce trăiesc și se spune: « Nu-i asta viața lui, nu trăiește din asta (Pauză) ». Am trăit destul ... sunt destul de bătrîn. Destul. Ascultați ...

VOCE (mai încet): de data asta ... eu sunt acolo ... Maunu ... el este ... l-am văzut ... l-am prins ... haide ... același palton vechi ... coboară ... cade ... cade din nou ... așa vrea sau nu ... nu văd ... la pământ ... așa-i ... important ... haide ...

CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE): Dau maximum.

VOCE: chipul ... în pietriș ... nu mai e nisip ... decît pietriș ... haide de-a binelea ... asta-i acum ... hei ... nu ... nu încă ... se ridică din nou ... în genunchi mai întii ... mîinile întinse ... în pietriș ... capul aplecat ... pe urmă în picioare ... în picioare ... massă uriașă ... Maunu ... mai repede ... se clatină ... coboară ... el ... (Tăcere).

MUZICĂ (mai încet) — — — — —

CEL CARE DESCHIDE (cu MUZICĂ): Maximum (Tăcere) Nu-i totul. Le deschid pe amîndouă. Ascultați.

VOCE: }  
MUZICĂ: } (împreună) să dorm ... să mai caut ... să-l caut ... în umbră ... să-l văd ... să-i spun ... pentru cine ... asta-i ... n-are importanță ... niciodată el ... niciodată cel bun ... să încep din nou ... în umbră ... las-o naibii ... acum ... asta-i cea bună ... asta-i ... aproape ... să termin (Tăcere).

CEL CARE DESCHIDE: De la un astru la celălalt s-ar zice că sunt de acord. Nu mai avem pentru mult timp. Asta-i bine.

VOCE: }  
MUZICĂ: } (împreună) aproape ... nu-l scap ... l-am văzut ... am spus-o ... asta aproape ... la naiba, cu iluziile ... toate-s false ... acum ... e cea bună ... nu-l scap ... să termin ... să dorm ... Maunu ... el e ... nu-l scap ... să-l urmăresc ... pînă la ... (Tăcere).

CEL CARE DESCHIDE: E bine (Pauză) Da, e adevărat, în luna mai. Știți, primăvara (Pauză) Deschid.

VOCE: nici bănci ... nici bară ... nici rame ... pe linia de plutire ... deodată ... revine ... eșuează ... se smulge ... se îndepărtează ... Maunu ... se umple ... tot fundul ... fața lipită de scînduri ... brațele întinse ... același palton vechi ... mîinile stringînd ... bordura ... nu ... nu știu ... îl văd ... se agață ... se îndreaptă spre larg ... direcția nesigură ... spre insulă ... pe urmă ... în altă parte (Tăcere).

MUZICĂ: — — — — — (Tăcere)

CEL CARE DESCHIDE: Se spunea: « E de el, e vocea lui, e în mintea lui », (Pauză)

VOCE: mai repede ... îl biciuie ... se pleacă ... s-a îmbătat ... direcție spre insulă ... pe urmă nu ... spre altă parte ... pretutindeni ... direcție vraște ... lumini — (Tăcere).

CEL CARE DESCHIDE: Nici o asemănare. Răspundeam: « Și asta ».

MUZICĂ (scurt): — — — — —

CEL CARE DESCHIDE: ... Asta-i ... tot de mine? Dar nu mai răspund. De altfel nu se mai spune nimic. A scăpat. E bine (Pauză) Da, în luna mai, e adevărat, spre sfârșitul lui mai zilele lungi (Pauză). Deschid (Pauză). Mi-e frică să deschid. Dar trebuie să deschid. Așadar deschid.

VOCE: Haide ... Maunu ... brațele întinse ... același palton vechi ... chipul în apă ... se agață ... insula în depărtare ... direcția spre larg ... întinsul mării pretutindeni ... pământ deloc ... capul lui ... să văd în capul lui ... Maunu.

CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE): Haidem ! Haidem !

VOCE: în sfârșit ... n-are unde să mai meargă ... căutați în altă parte ... mereu în altă parte ... asta-i ... aproape ... Maunu ... ține-te bine ... nu te lăsa ... lumini ... ale pământului ... cîteva ... aproape mai mult ... prea departe ... prea tîrziu ... cerul ... acelea de acolo ... dacă vor ... orice s-ar spune ... să se așeze pe spate ... așa o să-l vadă ... să-l lumineze ... însă nu ... se agață ... Maunu ... a schimbat direcția ... aproape destul ... (Tăcere).

MUZICĂ: — — — — —

CEL CARE DESCHIDE (cu MUZICĂ): Doamne !

MUZICĂ: — — — — — (Tăcere)

CEL CARE DESCHIDE: Doamne ! Doamne ! (Pauză) Mă întrebam altădată « Ce înseamnă asta ? » Răspundeam uneori. Înseamnă plimbarea. Două plimbări. Pe urmă întoarcerea. Unde? În sat. La han. Două plimbări, apoi întoarcerea împreună în sat, la han pe singurul drum care duce acolo. O imagine, ca orișicare. Dar nu mai răspund. Deschid.

VOCE } (împreună): să n-o las ... s-o termin ... asta-i cea bună ... o țin ...

MUZICĂ: } — — — — —  
de data aceasta ... asta-i ... aproape ... Maunu ...

CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE și MUZICĂ): S-ar zice că își dau mîna.

VOCE } (împreună): A dormi ... nici o poveste ... haide Maunu ... el este ...

MUZICĂ: } — — — — —  
să-l vadă ... să-i spun ... pînă la capăt ... să nu-l las ...

CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE și MUZICĂ): E bine.

VOCE } (împreună): aproape ... cîteva încă ... cîteva încă ... sunt acolo ...

MUZICĂ: } — — — — —  
aproape ... Maunu ... el este ... era el ... l-am văzut ... aproape ...

CEL CARE DESCHIDE (cu VOCE și MUZICĂ, ton pătrunzător): E bine !

VOCE } (împreună): Încă o dată ... așa-i bine ... să termin ... nici o poveste ... să

MUZICĂ: } — — — — —  
dorm ... asta-i ... aproape ... cîteva încă ... să nu-i dau drumul ... Maunu ...

se agață ... haidem ... haidem ... (Tăcere).

În românește de ALEXANDRU BACIU

SAMUEL BEKETT

## CUVINTE ȘI MUZICA

piesă radiofonică

Muzica: JOHN BECKETT

MUZICA: Mică orchestră care începe să-și acorde încet instrumentele.

CUVINTE: Îndurare (*Orchestra. Mai tare*) Îndurare (*Orchestra mai încet, apoi nu mai cîntă*). Cît timp o să mai mucegăim aici în beznă? (*Cu scîrbă*) Cu tine. (*Pauză*) Temă... (*Pauză*) Temă... lenea (*Pauză, mecanic, dintr-odată, încet.*) Lenea este dintre toate pasiunile pasiunea cea mai puternică și la drept vorbind nu există nici o pasiune mai puternică decît pasiunea lenei, ea fiind dintre toate vijeliile care pustiesc flința, vijelia ce o pustiește cel mai năpraznic și la drept vorbind... (*Orchestra cîntă din nou mai tare. Tare, implorînd*) Îndurare (*Orchestra mai încet, nu mai cîntă*). Vijelia care pustiește cel mai năpraznic și la drept vorbind nu există nici o altă vijelie care atît de mult ca ea să pustiască flința în așa hal, prin pasiune înțelegînd o frămîntare a sufletului care de plăcere captivat, adică de suferințe reale sau imaginate reale, la nalba imaginate, se năpustesc acolo sau fug din toate frămîntările astea și cine le-ar putea socoti; și sînt puzderie; lenea este aceea care agită cel mai mult și la drept vorbind nu există nici o frămîntare care atît de mult ca asta să agite sufletul într-un sens și în altul ca nici o altă frămîntare a sufletului care în așa hal ca asta să agite sufletul într-un sens ca... (*Pauză*) În altul... (*Pauză*) Ascultă: (*Zgomotul unor papuci tîrîși. E Craak, care vine, așa cum poate el mai bine*). În sfîrșit! (*Zgomotul papucilor, mai tare. Orchestra reîncepe*) Tăcere!



Orchestra încetează. Zgomotul papucilor mai tare. Tăcere.

CROAK: Jo

CUVINTE (Umil): Milord.

CROAK: Bob.

MUZICA (Umilă): « Prezent » (în surdină)

CROAK: Ajutoarele mele ! Să fiți prieteni (Pauză) Bob.

MUZICA: La fel ca înainte.

CROAK: Jo.

CUVINTE (umil): Milord

CROAK: Să fiți prieteni (Pauză) A trebuit să întârzii. Iertați-mă (Pauză) Chipul (Pauză). Pe scară (Pauză) Iertați. (Pauză) Jo.

CUVINTE (umil): Milord.

CROAK: Bob !

MUZICA: la fel ca înainte

CROAK: Iertați (Pauză) În turn (Pauză) Chipul (Pauză) Lumînări (Pauză lungă) Tema în seara asta ... (Pauză) Tema în seara asta ... iubirea... (Pauză) iubirea (Pauză) Bastonul meu de ceremonii (Pauză) Jo !

CUVINTE (umil): Milord

CROAK: Iubirea (Pauză. Lovitură de baston pe podea) Iubirea !

CUVINTE (cu emfază): Iubirea este dintre toate pasiunile pasiunea cea mai puternică și la drept vorbind nu există nici o pasiune mai puternică decât pasiunea iubirii (Tușește ușor) Ea este, dintre toate vijeliile ce pustiesc ființa, vijelia care o pustiește cel mai năpraznic și la drept vorbind nu există nici o vijelie care atât de năpraznic să pustiască ființa în așa hal.

Pauză.

CROAK (Suspîn sfîșietor. Lovește bastonul de podea).

CUVINTE: Prin pasiune înțelegem o frămîntare a sufletului care de plăcere captivat, adică de suferințe reale, la naiba, imaginate, se năpustesc în el sau fug. (Tușește încet) Dintre toate acestea ...

CROAK (neliniștit): Vai ...

CUVINTE: Din toate frămîntările astea, și sînt puzderie, lenea este iubirea, este aceea care agită cel mai năpraznic și la drept vorbind nu există nici o frămîntare a sufletului care atât de mult ca asta să agite sufletul în așa hal într-un sens ca... Lovitură violentă a bastonului de podea

CROAK: Bob

CUVINTE: În altul

MUZICA: la fel ca înainte

CROAK: Iubirea ...

MUZICA: Lovitură de baghetă pe un pupîtru

Muzică sentimentală exagerat de expresivă, destul de încet pentru a lăsa să se audă gemetele și protestele lui CUVINTE: « Nu ! » « Îndurare » etc.

Tăcere

CROAK (neliniștit): Vai (Lovitură de baston) Mai tare.

MUZICA: Violentă lovitură de baghetă și aceeași muzică fortissimo, cu totul inexpressivă, împiedică să se audă protestele lui CUVINTE.

Tăcere.

CROAK: Ajutoarele mele (Pauză) Scumpe Jo !

CUVINTE (cu emfază): Ah, inimă-sfinx, enigme fără cuvînt.

CROAK: (gemete)

CUVINTE: Și anume iubirea asta, ce înseamnă iubirea asta care-i mai tare decât cei șapte muritori și alte mari motoare ale sufletului frământă astfel sufletul și sufletul ce este acest suflet care-i mai tare decât celelalte motoare prin iubire și de ce-i în halul asta de frământat? (Prozaic) Iubirea femeii, se înțelege, dacă astfel o înțelege Milord.

CROAK: Dezgustat!

CUVINTE: Taine (Solemn) Țasta-i oare cuvîntul potrivit, iubire? (Pauză) Suflet. Țasta-i oare cuvîntul potrivit? (Pauză) Spunînd iubire înțelegem iubirea? (Pauză) Sufletul spunînd suflet? (Pauză) Cine?

CROAK (neliniștit): Oh! (Pauză) Bob, scumpule!

CUVINTE: Sau nu?

CROAK (lovitură de baston): Bob!

MUZICA: Lovitură de baghetă și pe urmă muzică sentimentală, auzindu-se clar protestele lui CUVINTE

Tăcere

CROAK (neliniștit): Oh! (Pauză) Consolările mele! (Pauză) Jo!

CUVINTE (umil): Milord!

CROAK: Bob!

MUZICA: (« Prezent » ca înainte)

CROAK: Frumoșii mei! (Pauză) Bătrînețe... (Pauză. Lovitură de baston) Jo!

CUVINTE (umil): Milord

CROAK: Bătrînețe...

Pauză

CUVINTE (bîlbîindu-se): Bătrînețe este cînd... cînd... despre bărbat se înțelege... dacă așa înțelege Milord... bătrînețe este cînd... dacă sînteși un bărbat... sînteși un bărbat... pe vine... scuipe în tăciuni...

Violentă lovitură de baston

CROAK: Bob! (Pauză) Bătrînețe! (Pauză. Violentă lovitură de baston) Bătrînețe!

MUZICA: Lovitură de baghetă și muzică bătrînească pe care o întrerupe curînd o violentă lovitură de baston.

CROAK: Împreună (Pauză. Lovitură de baston). Împreună. (Pauză. Violentă lovitură de baston). Împreună, ciinilor!

MUZICA: Formează îndelung nota « Ia »

CUVINTE (împorînd): Nu!

Violentă lovitură de baston

CROAK: Ciini!

MUZICA: La

CUVINTE (încercînd să cînte): Bătrînețe este cînd... pe vine...

MUZICA: Rectificare

CUVINTE (încercînd să respecte rectificarea). Bătrînețe este cînd pe vine...

MUZICA: Sugestie pentru ceea ce va urma

CUVINTE (încercînd să respecte sugestia): Scuipe în tăciuni (Pauză. Violentă lovitură de baston) Timpul cît burgheza... l-ar sfîrși... o să-l sfîrșească... ca să încropească.

MUZICA: Rectificare

CUVINTE (încercînd să respecte rectificarea). Timpul cît vrăjitoarea o să termine ca să-l încropească...

MUZICA: Sugestie pentru ceea ce va urma

CUVINTE: (încercînd să respecte sugestia)... Și își aduce... cacaoa ta (Pauză.

Violentă lovitură de baston) Și își aduce balsamul veninos...

(Pauză. Furioasă lovitură de baston)

CROAK: Cîini !

MUZICA: Sugestie pentru ceea ce urmează

CUVINTE (încercînd să respecte sugestia) O vezi venind... prin cenuşă... care iubită... iubită... nu poate... n-a fost cucerită... necucerită... sau... sau...

MUZICA: Repetă sfîrşitul sugestiei precedente

CUVINTE (încercînd s-o respecte): Sau cucerită dar neiubită (Cu oboseală) Acest fel de plictiseală... (Pauză) Să vină prin cenuşă... ca bătrîna aceea...

MUZICA: (între rupe cu rectificare şi scurtă sugestie pentru ceea ce urmează).

CUVINTE: (încercînd s-o respecte): Să vină prin cenuşă ca în acea bătrîna lumină... chipul său... prin cenuşă...

CROAK: Gemete

MUZICA: Sugestie pentru ce va fi

CUVINTE (încercînd să le respecte) Bătrîna lumină... a lunii... acolo, dincolo de nou... răspîndită... pe pămînt

Pauză

MUZICA: Scurtă sugestie pentru ceea ce va urma.

Tăcere

CROAK: Gemete

MUZICA: Cîntă o arie în întregime, pe urmă invită pe CUVINTE să cînte începutul.

Pauză. Îi invită din nou.

CUVINTE: (încercînd să cînte, încet, acompaniat în surdina de MUZICA).

Bătrîneţe este cînd pe vine  
Scurpînd în tăciuni  
Timpul cît îi trebuie vrăjitoarei  
ca să încropească  
Şi să-ţi aducă balsamul veninos  
Tu o vezi venind  
Prin cenuşa care iubită  
N-a fost cucerită  
Sau cucerită fără să fie iubeşte  
Acest fel de plictiseală  
Să vii prin cenuşă  
Ca în astă străveche lumină  
Chipul în cenuşă  
Străvechea lumină a stelelor  
Acolo afară pe pămînt  
Din nou răspîndită

Tăcere

CROAK (încet): Chipul (Pauză) Chipul (Pauză) Chipul

MUZICA: Lovitura de baghetă şi muzica, volînd, să fie călduros sentimentală.

Tăcere

CROAK: Chipul

Pauză

CUVINTE (Rece): Văzută de acolo de sus, în această limpezime atît de rece şi... obscură...

MUZICA: Sugestie călduroasă

CUVINTE (Fără a ţine seama, rece): Văzută de acolo de sus şi atît de aproape în această limpezime obscură şi rece cu un ochi încă voalat de ceea ce tocmai...



se produce, în adevăr frumusețea sa tulburătoare este oarecum puțin ...  
*Pauză*

**MUZICA:** *Repetă timid sugestia anterioară*

**CUVINTE** (*Înterupînd, violent*): Pacea ...

**CROAK:** Ajutoarele mele ! Să fiți prieteni !

**CUVINTE:** ...slăbită. Totuși după un moment, atît de mare este puterea de recuperare la această vîrstă, a vieții, încît capul se dă înapoi cîțiva pași, ochii se cască și se însănătoșesc bucurîndu-se de viață (*Pauză*). Ceea ce se vede atunci ar fi mai bine văzut la lumina zilei, asta este incontestabil. Dar de cîte ori pînă acum, în săptămînile și lunile trecute, de cîte ori, la orice oră, sub toate unghiurile, pe orice vreme, vreau să spun astfel văzută ... Și există, nu-i așa, în această penumbră de argint ... această penumbră de argint ... nu-i așa, Milord ? (*Pauză*) Din depărtare în depărtare, secara, pe care o adiere o vîntură, își aruncă și își retrace umbra.

**CROAK:** *Gemete*

**CUVINTE:** Lăsînd deoparte trăsăturile sau caracteristicile propriu zis vorbind, nobilă fiecare luată-n parte și în înlănțuirea lor ...

**CROAK:** *Gemete*

**CUVINTE:** Roată a negrului păr răvășit parcă risipit pe apă, fruntea barată de o cută adîncă asemenea aceleia pe care o sapă durerea, dar aici atribuită — la urma urmelor — mai curînd atenției extreme pe care o cere nu știu ce frămîntare intimă, genele ... (*Pauză*) nările ... nimic ... puțin ciupite dacă vreți, buzele ...

**CROAK** (*nelineștit*): Lily !

**CUVINTE:** Strînse, pe cea inferioară o sclipire de email care mușcă, nu de mărgean, nu cîrnoasă, atunci cînd de obicei ...

**CROAK:** (*Gemete*)

**CUVINTE:** ...totul atît e de alb și încremenit încît dacă nu era tumultul sînilor pe care suflul îi îndepărtează ridicîndu-i și aducîndu-i apoi la ... deschizătura lor normală ...

**MUZICA:** *Nestăvilită explozie de muzică cu zadarnice proteste ale lui CUVINTE*  
*Tăcere*

**CUVINTE** (*ton de blindă mustrare*): Să vedem Milord (*Pauză. Slabă lovitură de baston*). Pala încremenită și încîntată își ieșise din fire în așa măsură încît părea că aparține atît de puțin acestui pămînt ca Mira Balenei care ea în noaptea aceea, în toată strălucirea celei de a doua și ultimei marelui, revărsa cum se spune, prin ochiul gol lipsit de cristalin, recea lumină (*Pauză*). Totuși, după un moment, atît de mare este puterea ...

**CROAK** (*nelineștit*): Nu !

**CUVINTE:** Fruntea l se înseninează din nou, buzele l se depărtează și ochii ... (*Pauză*) ... fruntea l se înseninează din nou, nările l se dilată, buzele l se depărtează și ochii (*Pauză*) ... buzele l se depărtează, obrații recapătă puțină culoare și ochii ... (*reverențios*) ... se deschid (*Pauză*) Pe urmă, puțin înăuntru ... (*Pauză. Tonul devine liric. Încet*).

Pe urmă puțin înăuntru

De-a lungul murdăriei

Pînă la ... spre ...

*Pauză*

**MUZICA:** Discretă sugestie

**CUVINTE** (încercînd s-o respecte cîntînd):

Pe urmă puţin înăuntru  
De-a lungul murdăriei  
Spre bezna unde ...

*Pauză*

**MUZICA:** Discretă sugestie pentru ce urmează

**CUVINTE** (încercînd s-o respecte):

S-a terminat cu cerşitul  
S-a terminat cu dăruirea  
Nici cuvinte nici înţeles  
S-a terminat să ai nevoie ...

*Pauză*

**MUZICA:** Discretă sugestie pentru ce urmează

**CUVINTE** (încercînd s-o respecte):

Prin spurcăciune  
Puţin mai jos  
Pînă-n bezna de unde  
Izvorul se întrezăreşte

*Pauză*

**MUZICA:** Invită să reia începutul ariei. *Pauză. Insistă din nou.*

**CUVINTE** (încercînd să cînte, încet, acompaniat în surdina de MUZICA.):

Pe urmă puţin înăuntru  
Prin murdărie  
Spre bezna unde  
S-a terminat cu cerşitul  
S-a terminat cu dăruirea  
Nici cuvinte nici înţeles  
S-a terminat să ai nevoie  
Prin spurcăciune  
Puţin mai jos  
Pînă-n bezna de unde  
Izvorul se întrezăreşte

(*Pauză. Înărmurit*) Milord (Zgomotul bastonului care cade. La fel) Milord.  
(Zgomotul papucilor care se tîrăsc depărtîndu-se, se opresc, se depărtează. Tăcere).

Bob. (*Pauză*) Bob!

**MUZICA:** Scurtă replică grosolană

**CUVINTE:** Muzica. (*Pauză. Implorînd*)

**MUZICA:** Lovitură de baghetă şi recapitularea muzicii cîntate înainte sau muzica sursă singură.

*Pauză*

**CUVINTE:** Încă (*Pauză. Implorînd*) Încă!

**MUZICA:** Repetă ultima temă muzicală aşa cum a cîntat-o sau o variantă foarte apropiată.

*Pauză.*

**CUVINTE:** Suspin adînc.

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

MATTI MEGGED

Dialog  
în vid

BECKETT

---

GIACOMETTI

Alberto Giacometti:  
A arăta cu degetul





Pentru noua montare a piesei *Așteptându-l pe Godot* la Teatrul Odéon din Paris, în 1961, decorul a fost conceput de Alberto Giacometti împreună cu Samuel Beckett: o scenă goală, un copac și o lună. Cîțiva ani mai tîrziu, Giacometti își amintea: «Trebuia să fie un copac, un copac și o lună. Ne-am muncit o noapte întreagă cu copacul acela de gips, îl făceam cînd mai mare, cînd mai mic, pe urmă îi subțiam ramurile. Niciodată nu ieșea cum trebuie. Și ne spuneam unul altuia: poate».

(citată după Giorgio Soavi, *Il mio Giacometti*)

Pentru cei ce cunosc operele lui Giacometti și ale lui Beckett, colaborarea lor — a unui poet cu un sculptor — e un lucru firesc, deloc întîmplător. Prieteni ori simple cunoștințe, afinitatea lor e evidentă și se explică de la sine. Multe din sculpturile și desenele lui Giacometti pot servi ca ilustrații la prozele lui Beckett sau ca decor pentru piese; de altfel, scrisorile și declarațiile lui Giacometti sună ca replicile unui posibil personaj beckettian venind din roman sau direct de pe scenă. Și invers: numeroase personaje din scrierile lui Beckett par a interpreta verbal sculpturile și desenele lui Giacometti.

Amîndoi au fost preocupați — cel puțin în anumite epoci de creație, dacă nu în întreaga carieră — de întrebări asemănătoare, au fost animați de aspirații și obsesii înrudite. Ambii constituie expresii exemplare ale condiției artistului în vremurile moderne. Moștenitori și urmași ai unor vechi și nobile tradiții ale artei și literelor, Beckett și Giacometti s-au concentrat asupra confruntării dintre artă — sau artist — și realitate, asupra nevoii de a crea un spațiu nou, sau, în formularea lui Giacometti, un «dublu al realității» cu ajutorul cuvintelor, sculpturii sau al desenului. Amîndoi au cunoscut teama de gol și nevoia, pe de altă parte, de a dialoga în sau cu el. Multe din aspirațiile și obsesiile lor sînt comune artiștilor moderni, dar anumite trăsături unice, unele accente îi deosebesc de majoritatea contemporanilor și le conferă un rol aparte în arta și literatura modernă.

Într-unul din puținele comentarii asupra propriei creații, Beckett mărturisea: «A fi artist înseamnă a rata, cum nici un altul nu-și permite să o facă, ratarea aceea fiind pentru artist lumea lui — cînd i se sustrage, află abandonul, meșteșugul, buna gospodărire, traiul... Știu că tot ce-ar trebui acum... ar fi ca el să transforme această supunere, această recunoaștere, această fidelitate față de ratare, într-o nouă ocazie, un nou termen al relației și al actului pe care, incapabil să-l facă, obligat să-l facă, el (Bram Van Velde) îl comite, un act expresiv, chiar dacă vine numai din sine, din propria-i imposibilitate, din obligație...» Și ceva mai înainte, în același dialog: «Expresia faptului că nu e nimic de exprimat, nimic prin care să exprimi, nimic de la care să exprimi, nici o putere de-a exprima, nici o dorință de-a exprima, dimpreună cu obligația de a exprima».

(citată după «Trei dialoguri cu George Duthuit», apărute în S. Beckett, *Disjecta*, Grove Press, New York, 1984, p. 145, 139)

Giacometti declara că ani de-a rîndul ratase tot ce încerca dar, în același timp, se simțea obligat să-și continue munca, indiferent de rezultate. În scrisori — și parcă mai mult în convorbiri — Giacometti descria în amănunt acea ratare. Povestea lui e una de constantă agonie, de luptă și înfruntare cu scopuri de neatîns, cu imposibilul. Astfel, într-o scrisoare către Pierre Matisse, apărută în catalogul expoziției de la New York din 1947, Giacometti rela de cîteva ori povestea în cercării lui mereu eșuate de a sculpta capul unui model, încheiată cu distrugerea

\* Fragmente din volumul *Dialogue in the Void*, Beckett—Giacometti, Lumen Books, New York, 1985

lucrării. Vorbește apoi despre o altă ratare: « n-a mai suportat o sculptură care dădea iluzia mișcării », adăugînd că « tot ce avea vreo legătură cu asta atunci mi se părea oarecum grotesc, lipsit de valoare, bun de aruncat ». Mai departe în aceeași scrisoare « ... nimic nu era cum îmi închipuisem ... În toți anii de dinainte ... viața și munca erau pentru mine într-un dezacord nefericit, se încurcau una pe alta. Nu puteam găsi nici o soluție ». În 1957, Giacometti își expune din nou atitudinea față de lucrările sale într-un text intitulat « *Ma réalité* »:

*« Sigur că pictez și sculptez cum am făcut întotdeauna, de cînd am luat creionul sau pensula în mînă, ca să pot cuprinde realitatea, ca să mă apăr, să mă hrănesc, să cresc, să cresc ca să mă apăr mai bine, să atac mai bine, să pun stăpînire pe viață, să înaintez cît pot de departe pe toate planurile și în toate direcțiile, să mă apăr de foamete, de frig, de moarte; ca să flu cît mai liber. cît mai liber ca să încerc — cu cele mai potrivite mijloace la îndemînă — să văd mai bine, să înțeleg mai bine tot ce e în jurul meu; să înțeleg mai bine ca să devin cît mai liber și mai deschis ca să mă pot dărui; să mă dărui cît pot de mult în munca mea, să-mi continui aventura, să descopăr lumi noi, să-mi duc războaiele — pentru plăcere ? ori fericire ? —, o bătălie pentru plăcerea de a cîștiga sau de a pierde ».*

Apoi, într-o conversație cu Gotthard Jedlicka (1961) spunea: « Mi-e din ce în ce mai greu să-mi termin lucrările ... Dar, chiar dacă tot ce-am făcut pînă acum n-are nici o valoare (în comparație cu ceea ce vreau eu să realizez), și în ciuda convingerii mele că am ratat totul ... poșta mea de lucru e mai mare ca ori-cînd ... Nu înțeleg cum se poate, dar acesta e adevărul. Îmi trec în revistă sculpturile: fiecare din ele ... o ratare. Chiar așa, o ratare ! Dar în fiecare există ceva din ceea ce aș vrea să creez odată ... »

(citată după Gotthard Jedlicka, « Alberto Giacometti zum 60 Geburtstag », 1961)

De altfel, îi declara lui André Parinaud în 1962:

« În fond, nu lucrez decît de dragul experienței din timpul lucrului ... De unde vine oare necesitatea asta de a înregistra ceea ce vezi ? Cînd cineva ajunge să se piardă în nevoia de a înregistra ... aceeași nevoie o resimte un om de știință sau un artist. Arta și știința deopotrivă înseamnă dorință de a înțelege. Reușita sau ratarea n-au nici o importanță. Aceasta e forma modernă a aventurii pentru oamenii lăsați în voia lor ».

(citată după André Parinaud, « Entretien avec Giacometti: Pourquoi je suis sculpteur », Basel, 1963)

Nu e nevoie să comparăm considerațiile lui Beckett despre ratare cu cele ale lui Giacometti, care de altfel avea în vedere numai experiența proprie, ratarea personală și « mania ». Filosofia din spatele cuvintelor diferă; atitudinea față de muncă, scop și realizare e diferită. Cu toate acestea, el au avut aceeași intuiție esențială și o raportare primară asemănătoare, lucruri ce pot fi înțelese cercetînd creația

de-o viață a fiecăruia. Examinându-le opera, desigur că nu-i vom judeca drept « ratați » în sensul curent al cuvîntului; dar, la un nivel mai profund, creațiile lor exprimă chinul sentiment al artei care nu-și poate niciodată atinge ținta visată. Bineînțeles că nu e nimic nou în sentimentul acesta ori într-o atare idee. Ele nu au fost inventate de Beckett sau de Giacometti. Imposibilul acesta l-au cunoscut mulți artiști mari, poate încă din zorii istoriei, și nu puțini sînt cei care mărturisesc a-l avea în epoca modernă. Eu cred totuși că operele lui Beckett și Giacometti ne permit să întrezărim anumite aspecte ale acestui străvechi resimț și aruncă o nouă lumină asupra problemelor fundamentale ale artei în general.

Întreaga operă a lui Beckett e, în esență, povestea exilului — izolarea de lume a tuturor personajelor sale. Dacă în *Murphy* și, într-o mai mică măsură, în *Mercier și Camier* (primul roman scris direct în franceză) încă mai aflăm cîteva indicii obiective, cum sînt Dublin și Londra, ori străzi și peisaje familiare, în proza de mai tîrziu — cea care a urmat primelor povestiri în franceză, apărute între 1945 și 1947 (*Expulzatul*, *Sfîrșitul*, *Calmantul*) — scena este deja o lume abstractă. Nimic nu ne spune unde trăiesc, se mișcă și mor aceste personaje — pentru că unele par muribunde sau de-a dreptul moarte —, nici cînd se petrec lucrurile, doar cîteva sugestii ici-colo trimit la secolul XX. Toate personajele lui Beckett sînt expulzate — la propriu sau la figurat — din orașul lor, din casă, din mediul propriu și rătăcesc neîncetat fără să-și schimbe de fapt locul; sau sînt închise și înmormîtate într-un borcan, într-o colină de nisip, într-o cameră izolată ermetic etc. Murphy și Watt se găsesc într-un sanatoriu, dar personajele următoare se vor refugia doar în afara timpului și spațiului. Chiar în piese, care prin definiție necesită cadrare fizică, acțiunea se petrece într-un spațiu suprarrealist: fie un platou pustiu, cu o lună și un copac, ca în *Așteptîndu-l pe Godot*; fie o încăpere înconjurată de mare din toate părțile — dacă despre mare e vorba —, un gol nedefinit ca în *Sfîrșit de partidă* sau un gorgan mărginit de iarbă arsă în *O, ce zile frumoase!* Unele piese ne permit totuși să vedem ambianța fizică (absentă în dramaturgia mai tîrzie), pe cîtă vreme nuvelele și romanele nu ne lămuresc nici măcar asupra corporalității personajelor. Și apoi, nu știm dacă există vreo ambianță materială și nici de ce natură ar putea fi ea. Lumea, lumea « reală » e abandonată; ceea ce rămîne se poate reduce la o scenă abstractă sau la o lume-din-cuvinte, de nedefinit și de nerecunoscut.

Exilul lui Beckett presupune și un exil al limbii. Începînd cu Watt — de fapt cu întreaga serie de texte în franceză — atenția lui Beckett s-a concentrat asupra problemelor limbii, a validității și limitelor ei. Vocile care monologhează sînt conștiente de limitele cuvintelor. Cea din *Sfîrșit de partidă* spune bunăoară « Pină și cuvintele te părăsesc ». Dar majoritatea vorbitorilor — din *Malone moare*, *Nenumăbilul*, *Sfîrșit de partidă* sau *O, ce zile frumoase!* — pomenesc despre neputința, abandonul și trădarea cuvintelor. Din moment ce nimic nu le leagă, nici un adevăr obiectiv, solid, nici un obiect identificabil la care să se refere, vorbele sînt mereu în pericol de a pierde contactul nu numai cu realitatea, ci chiar cu limba însăși. Pentru că limba personajelor există numai în cețoasa zonă de suspensie dintre ființă și neîfință, dintre vorbire și tăcere, mereu la marginea vidului, a liniștii. Dar eroii lui Beckett trebuie să-și continue monologul — căci numai așa se pot agăța de viață, oricum ar fi viața aceea.

Limbajul e exilat din lume, devine străin de comunicarea curentă, pierde legătura cu sintaxa, cu morfologia și punctuația. În adevăr, viața merge înainte, cît timp cuvintele există.



« Nimic nu se va fi schimbat, asta vreme  
cât cuvintele continuă să curgă, sînt tot  
bătrînele noastre cuvinte. Rosteste, nu e  
nimic altceva, rosteste, golește-te de ele  
acum ca totdeauna, nimic altceva. Dar și  
ele ne lasă, e drept, asta-i rău, foarte rău.  
Sau e groaza că ai ajuns la ultimul, că ai  
spus tot, totul tău, înainte de sfîrșit, nu  
pentru că asta va fi sfîrșitul, sfîrșitul c  
taate, și totuși nu-i sigur ».

Cuvintele deci fug și de cal care le articu-  
lează, devin independente de el:

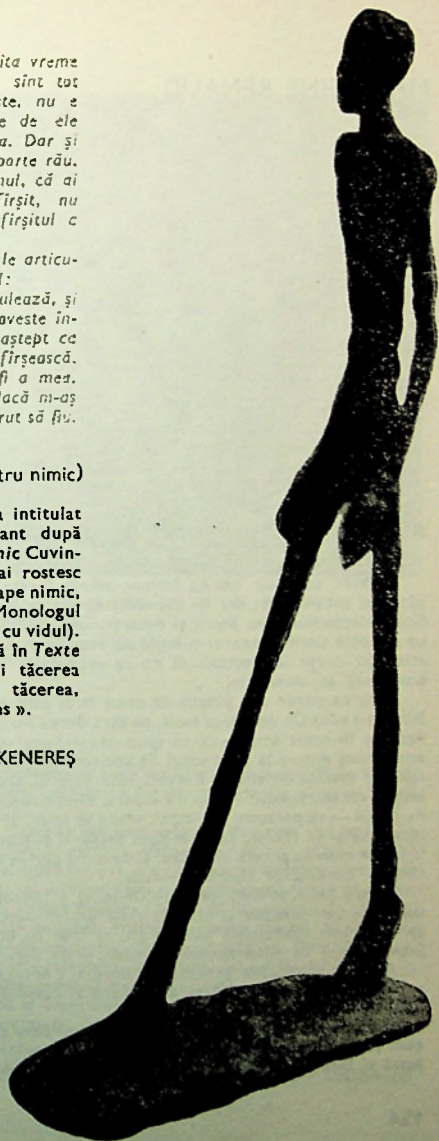
« Apoi totul se pune în mișcare, rulează, și  
sînt din nou departe, cu o altă poveste în-  
departată, stau acolo departe și aștept ca  
povestea mea să înceapă, să se sfîrșească,  
și din nou vocea asta nu poate fi a mea.  
Acolo aș fi vrut să ajung și eu, dacă m-aș  
fi putut deplasa, acela aș fi vrut să fiu,  
dacă aș fi putut fi ».

(fragmente citate din Texte pentru nimic)

Nu e de mirare că Beckett și-a intitulat  
un volum — cel mai emoționant după  
părerea mea — *Texte pentru nimic*. Cuvin-  
tele acestei limbi exilate se mai rostesc  
încă, deși ele nu mai spun aproape nimic,  
se rostesc de dragul lor înseși. Monologul  
devine un fel de dialog în vid (sau cu vidul).  
Împrejurul celui ce monologhează în *Texte  
pentru nimic* sînt doar golul și tăcerea  
și « doar cuvintele mai rup tăcerea,  
toate celelalte sunete s-au stins ».

În românește de ADINA KENEREȘ

Alberto Giacometti:  
Om plimbîndu-se



## MADELEINE RENAUD

### «El se vrea un martor...»

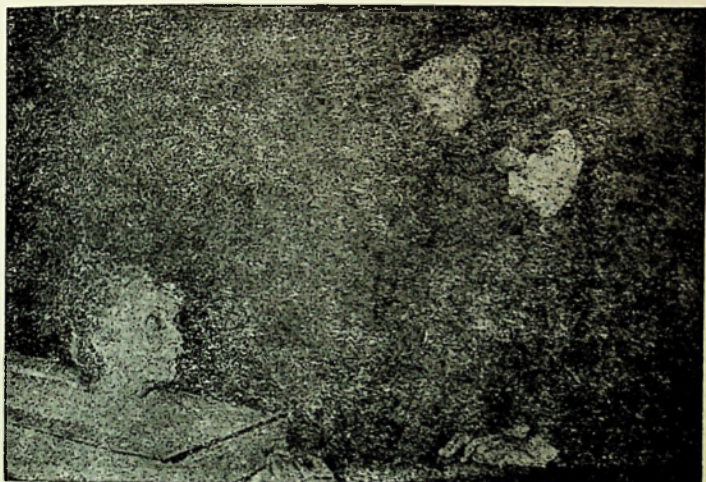
Beckett este un om cu farmec infinit, foarte tăcut, foarte închis; e greu să-i pătrunzi intimitatea; dar îți dai lesne seama că ai în față un om cu suflet mare și fidel prietenilor sale. Senin și detașat, singura dată când l-am văzut reacționând — cu violența timidă pe care l-o îngăduie rezerva sa britanică — a fost atunci când l-au etichetat drept intelectual: el nu se vrea decît un martor și refuză căutarea de simboluri în opera sa.

Ceea ce admir mai presus de orice la el este geniața sa umanitate. Când Roger Blin mi-a adus *Oh les beaux jours*, pe care dorea s-o interpretez, am fost cutremurată: vedeam în acest text — ca să spun așa — imaginea nudă — fără menajamente — a unei femei ajunse la momentul de cotitură al vieții, când poate privi în urma ei și trăiește spaima de viitor. Beckett este unul dintre puținii autori care s-au aplecat asupra cazului femeii; Molière a studiat Mizantropul, Avarul, Ipocritul, etc., bărbați, nu femei — ca personaj principal, vreau să spun. Și constat că pretutindeni, în străinătate ca și în Franța, femeile sunt profund mișcate de acest spectacol, cele tinere la fel de mult ca și cele vîrstnice. E de altfel curios să constăți ce audiență are pretutindeni Beckett în rîndul tinerilor.

Pentru mine, această piesă e, altminteri, și îndeosebi, un genial poem de dragoste, un poem despre cuplu și cînd, în chiar finalul piesei, Willie se tîrăște cu atîta trudă spre Winnie înnămolită pînă la gît, și cînd își întinde spre ea mîna tremurîndă, Jean-Louis și cu mine sîntem amîndoi, și de fiecare dată, zguduți pînă la lacrimi.

Absolut admirabile în textul lui Beckett sînt tocmai această desputere, extrema sa economie de mijloace, adevărul profund al cuvintelor fără a mai fi nevoie de fraze. Totul a fost spus, fie și prin tăceri.

Beckett este un prodigios om de teatru: ceea ce scrie este definitiv și exact așa cum și-a propus; concepția sa regizorală e cuprinsă chiar în text. De altfel, își dirijează el însuși interpreții: am repetat trei luni împreună *Oh les beaux jours*, și de



Madeleine Renaud, Samuel Beckett și Roger Blin  
la o repetiție cu *Sfârșit de partidă*, 1957

fiecare dată el căuta și indica noi nuanțe; sînt convinsă că după o perioadă de tăcere, cînd vom relua piesa în iarna viitoare, vom lucra din nou alături, iar el nu va înceta să șlefuiască subtilitățile textului.

Cu Beckett trebuie să accepți lucrurile așa cum sunt; nu are rost să-i ceri să se explice: piesa începe cu o rugăciune; în actul II, Winnie nu se mai roagă; de ce? Beckett nu știe. De ce umbrela ia singură foc și e din nou intactă în actul II? Beckett nu știe. Întinde mîna Willie în final spre Winnie ori spre revolverul rămas pe mușuroiul de pămînt, pentru a isprăvi cu toate? Beckett nu știe. El se atașează de obiecte, le face să se miște, și asta e tot. Dar obiectele acestea vorbesc: poșeta, de pildă, cu toate micile ei comori, care constituie existența zilnică a unei femei. De altfel, cînd, la început, Winnie se spală pe dinți, cotrobăie în poșetă, își caută rujul, etc., în ciuda curioasei situații în care se află, publicul e tentat să ridă — mai ales în Anglia, unde oamenii au un accentuat simț al umorului. Căci plesile lui Beckett au umor. Nu, teatrul lui Beckett nu este deprîmînt, într-atît este de plin, în fond, de o profundă simpatie pentru oameni.

În românește de ALINA LEDEANU



PETER BROOK

## A spune da noroiului

Beckett deranjează întotdeauna oamenii prin onestitatea sa. El confecționează obiecte. Le pune în fața noastră. Ceea ce ne arată este înfricoșător și, pentru că este înfricoșător, este în același timp ciudat. El demonstrează că nu există ieșire, și asta, bineînțeles, irită la culme. Efectiv, nu există nici un mijloc de a ieși. Toată lumea vine încă la teatru cu speranța pioasă că în cele două ore de spectacol dramaturgul îi va da un răspuns. Niciodată nu vom accepta răspunsul pe care ar putea să ni-l propună, și totuși, printr-un *silogism* de neînțeles, continuăm să-l așteptăm. Când se pune în scenă o piesă de Beckett imediat se aud strigăte: piesele sînt atît de negative! Acesta este cuvîntul care revine cel mai des. Tocmai acest cuvînt aș vrea să-l aprofundez pentru că, din punctul meu de vedere, nu avem nimic mai pozitiv decît operele lui Beckett. Trebuie acum să fac apel la cuvinte franțuzești fără un veritabil echivalent în engleză; cînd un francez folosește în materie de artă cuvintele « complexe », « complice », « complicitate », el face aluzie la o atitudine de care este foarte conștient și căreia noi nu i-am acordat niciodată atenție. Este vorba de acordul secret între artist și subiectul său, complicitatea sa cu lucrul pe care urmărește să-l critice: ca de exemplu Fellini în *La Dolce Vita*, Robbins în *West Side Story*, și mulți alți adepți ai teatrului cruzimii. Ca într-un jurnal de scandal, el denunță viciul arătînd cea mai mare plăcere prezentîndu-l. Nu este ușor pentru un artist îndrăgostit de arta sa să evite această complicitate. Totuși scopul atins trebuie să fie distanțarea și obiectivitatea față de istoria pe care o povestește... La Beckett există o doză de sentimentalitate, dar în cele din urmă el nu rămîne, practic, niciodată complice cu subiectul său. Să comparăm *Sfîrșit de partidă* și *Regele moare* de Ionesco. Ionesco fletează constant capriciile eroului său și în același timp își pierde obiectivitatea față de subiect, moartea însăși devine pitorească și gingașă. Acțiunea din *Sfîrșit de partidă* nu încetează să fie caraghioasă, dar noi nu ajungem la o stare de familiaritate cu piesa. Cînd Beckett declară că sîntem înghițiți de noroi, de nisip, sau chiar înfundați în amfore, conștiința noastră înregistrează mecanic ca o bandă magnetică. El însuși nu savurează un aspect oarecare al situației. Noi putem să o considerăm vie și fascinantă din punct de vedere teatral, dar nu este un argument ca Beckett să o trateze cu prietenie. Majoritatea scriitorilor sînt cuprinși de un sentiment de disparere și sfîrșesc prin a se lăsa copleșiți de el. El se lasă păcăliți și devin complezenți. Tonul minor nu este lipsit de farmec, fără îndolală, și puțini artiști au curajul de a-l refuza. Dacă el devin complezenți, noi rămînem dintr-o experiență care ar trebui să ne oripileze cu un curios sentiment de reconfortare (relaxare). Este genul de tragedie romantică ce atrage mulțimea, pe care cea mai mare parte a publicului și critica o admiră cel mai mult. Regii mor, imperii sînt nimicite, și publicul va fi satisfăcut, nicidecum tulburat. Acestea sînt de fapt piesele negative și în mod sigur autorii negativi: aceia care nu tulbură publicul și care sînt incapabili să ne emoționeze. Tentativele constructive nu pot decît să dezamăgească. Beckett



**Comedie, la Teatrul Național din Londra, 1964**

ignorăm. Dacă noi declarăm că el nu există, evident nimic nu poate să ne contrazică.

Ni se va da dreptate, dar în detrimentul nostru.  
În *Sfârșit de partidă* nu este vorba numai de legătura care există între doi oameni, nici de reprezentarea veselă a unei situații supărătoare și triste. Ca deseori la Beckett, este o istorie a șanselor pierdute. De-a lungul piesei, Beckett ne lasă clar să înțelegem că personajele sînt responsabile de situația în care se găsesc; dar nu pentru că ei au vrut să acționeze greșit. Este tragedia inevitabilului și nu eroarea fatală. Inevitabilul este un mecanism care înfrînează libera voință; totuși destinul este imanent: noi sîntem sclavii legii pe care nu o putem schimba, dar noi sîntem sclavi și aceste legi există pentru că noi le permitem să existe.

Omul lui Beckett nu dă importanță dreptului său la libertate pentru că el este neputincios și nici măcar nu vrea să audă vorbindu-se despre asta. Mecanismul său s-a deteriorat fiindcă i-a fost permis: el a irosit posibilitățile care i-au fost oferite, și, precum copilul din *Lord of the Flies* (Golding), a făcut un rug din paradisul său; însă spre deosebire de acești copii, nu a vrut să-l vadă arzînd în fața sa, căci a visa alte lumi îi este suficient, și el trece alături de esențial. Hamm și Clov, părinții în lăzile de gunoi, sau femeia îngropată pînă la gît în nisip (*O, ce zile frumoase*) toți sînt complicitii destinului lor. Ei nu cer să fie eliberați. Ei nu luptă împotriva lui Dumnezeu. Se adaptează modului lor de viață. Iată tragedia lor. Bineînțeles Beckett se ferește să cadă în capcană și să ne incite să punem această întrebare naivă: « ce ar trebui să facă? ». El nu face decît să demonstreze în fiecare din piesele sale că închisoarea pe care noi ne-am construit-o, complicitatea cu nenorocirile noastre au fețe multiple și subtile. Optimismul din *O, ce zile frumoase!* nu vine din curaj, nu este o virtute; nu este decît principiul care o face pe Winnie să fie oarbă față de condiția sa. Doar printre picături, în unele momente, ea își dă seama cu adevărat de ce se întîmplă, apoi recade în starea de bună dispoziție și optimism. Dacă măcar clipele de adevăr ar putea dura... dar ele nu durează, iată din nou tragicul.

Hamm reprezintă omul pentru care fiecare mișcare și fiecare relație cu altul este o altă modalitate de a evita confruntarea cu condiția sa inevitabilă. El devine un personaj tragic de anvergura Regelui Lear, cînd, deodată, sub o lumină necruțătoare, vede ceea ce atît s-a forțat să ignore.

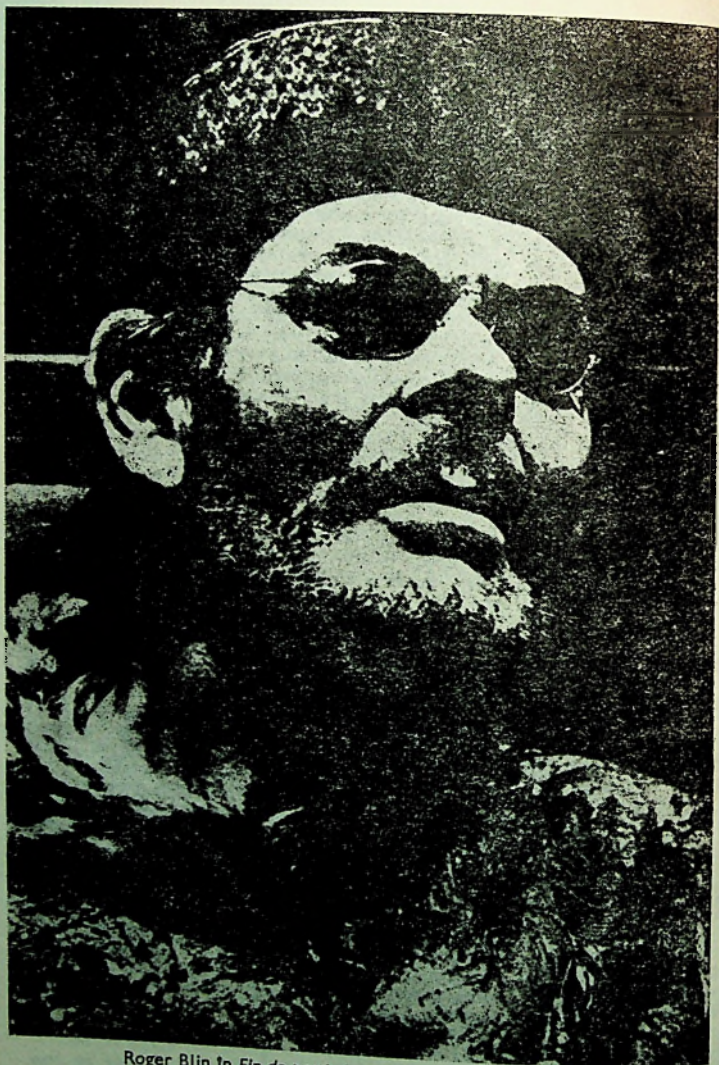
Reacția publicului în fața unei piese de Beckett este exact aceeași ca a personajelor sale în fața situațiilor pe care le trăiesc. Publicul se agită, se sucește pe scaune, cascade, inventează și dă tiparului plîngerii și acuzații imaginare diverse, și mereu printr-un mecanism de apărare împotriva adevărului inacceptabil.

În *Sfârșit de partidă* auzim răsunînd interminabil « Prea tîrziu, prea tîrziu » și acest strigăt se transformă într-un « Niciodată », fără sfîrșit. Acest optimism pe care îl dorim fără încetare, este lucrul cel mai rău în fuga noastră din fața realității.

Cînd îl acuzăm pe Beckett de pesimism, noi sîntem adevărate personaje de Beckett într-o piesă de Beckett.

În românește de LUDMILA PATLANJOGLU





Roger Blin în *Fin de partie* (pe care Beckett i-o dedicase), în spectacolul de la Studio des Champs Élysées, 1957. Foto Nicolas Treatt, copertă la revista *Théâtre/Public*, căreia îi adăruștea în 1957.

## Regele Lear sau sfârșit de partidă

În *Regele Lear* al lui Shakespeare scena este pustie de la început pînă la sfîrșit. Nu există nimic în afara nemilosului pămînt. Pe acesta omul își desfășoară călătoria sa din leagăn pînă în mormînt. Subiectul *Regelui Lear* este întrebarea privind sensul acestei călătorii, asupra existenței sau inexistenței Cerului și a Infernului.

De la jumătatea actului al II-lea pînă la capătul actului al IV-lea, Shakespeare reia în *Regele Lear* tematica biblică. Dar această nouă *Carte a lui Iov* și acest nou Infern dantesc au fost scrise la sfîrșitul Renașterii. În *Regele Lear* nu numai că nu există cerul creștin, dar nu există nici cerul pe care-l prevestiseră și în care credeau umaniștii. *Regele Lear* este o tragică ironie la adresa tuturor eshatologilor, a raiului, promis pe pămînt, și a cerului, promis după moarte, a teodiceei creștine și a teodiceei laice, a cosmogoniei și a istoriei, a zeilor, a naturii binefăcătoare și a omului creat «după chipul și asemănarea...». În *Regele Lear* se destramă ambele scări ale valorii: atît cea medievală cît și cea renașcentistă. Cînd această gigantică pantomimă se sfîrșește, rămîne doar pămîntul însîngerat și pustiu. Pe acest pămînt, peste care a trecut furtuna lăsînd doar pietre, își desfășoară asprul lor dialog Regele, Bufonul, Orbul și Nebunul.

Orbul Gloucester se rostogolește pe scena goală. Saltul lui sinucigaș este tragic. Gloucester se află în fundul abisului mizeriei omenești. În abisul mizeriei omenești se află și fiul lui, care, spre a-și salva tatăl, se prefacă că ar fi Tom Nebunul. Dar pantomima înfățișată de actori pe scenă este grotescă. Ea are ceva de circ. Orbul Gloucester, care s-a cășărat pe un munte inexistent și s-a rostogolit pe scîndurile netede, este un clovn. S-a jucat o farsă filosofică. Aceași farsă pe care o regăsim în teatrul contemporan.

«Fluierat din culise în stînga.

El (bărbatul) nu mișcă.

Își privește mîinile, caută în jur foarfecele, le vede, se duce și le ridică, începe să-și tale unghiile, se oprește, își plîmbă degetul de-a lungul cășului foarfecelor, se duce și le pune pe cubul cel mic, se întoarce într-o parte, își descheie gulerul, își lasă gîtul liber și-l plpăie.

Cubul cel mic e tras în sus și se face nevăzut în podul scenei, ducînd cu sine frînghia și foarfecele.

Se întoarce să la foarfecele, vede ce s-a petrecut.

Se întoarce într-o parte, stă pe gînduri.

Se duce și se așează pe cubul cel mare

Cubul cel mare e tras de sub el. Cade. Cubul cel mare e tras în sus și se face nevăzut în podul scenei.

Rămîne culcat pe o parte, cu fața către public, privind țintă în gol».

(Act fără cuvinte)

Act fără cuvinte reprezintă un epilog al *Sfîrșitului de partidă* al lui Beckett servindu-i drept interpretare definitivă. Crîmpeiele de caractere, de acțiuni și de situații au

săvîrșit o nouă reducere. A rămas doar o singură situație, care reprezintă parabola universală a soartei omenești. O situație totală. Omul este azvîrlit pe scena pustie, încearcă să fugă în culise, este alungat, cu picioare în spate, înapoi. De sus, coboară pe cabluri un copac cu un mănunchi de frunze, o carafă cu apă, niște foarfece de croitorie și niște cuburi. Omul încearcă să se adăpostească la umbra frunzișului, copacul fuge: încearcă să apuce carafa, carafa se ridică în sus. Urmează o încercare de sinucidere, dar și sinuciderea este imposibilă. « Craca se lasă de-a lungul trunchiului ». Omul se așează și se adîncește în gînduri. Din nou coboară carafa și copacul, Omul nu se mai mișcă.

În acest final al *Sfîrșitului de partidă* ceea ce se află în afara omului — zeii, soarta, lumea — nu este indiferent, ci ironic și malițios. Acel ceva îl tentează. Îi face poftă mereu. Ceea ce este în afara omului este mai puternic decît el. Omul trebuie să piardă și nu poate scăpa din situația ce i s-a impus. Poate doar să renunțe. Să refuze să se mai joace de-a baba-oarba. Doar posibilitatea de-a refuza îl face mai puternic decît ceea ce se află în afara lui.

Nu este greu să observăm cît de apropiată de *Biblie* este această parabolă. Chiar și metaforele ei: palmierul, umbra acestuia, apa. În acest caz, acel ceva care există în afara și deasupra omului seamănă cu Dumnezeu *Vechiului Testament*. E un fel de *Carte a lui Iov*, însă fără încheiere optimistă.

Această nouă *Carte a lui Iov* a fost înfățișată în stil buf, în pantomimă de circ. Act *fără cuvinte* este jucat de un clown. Parabola filozofică poate fi interpretată tragic sau grotesc, dar expresia ei artistică este doar grotescă. Sinuciderea orbului Gloucester este de asemenea o tumbă de circ, făcută pe scena pustie. Situația lui Gloucester și a lui Edgar este tragică, dar a fost înfățișată în pantomimă, într-o bufonerie clasică. Adeseori la Shakespeare, bufonii maimuțăresc gesturile regilor și eroilor, dar numai în *Regele Lear* marile scene tragice sînt prezentate prin intermediul farsei.

Nu numai pantomima sinuciderii este grotescă. Nemilos și batjocoritor este, de asemenea, și dialogul ce o însoțește. Orbul Gloucester îngenunchează și se roagă:

O, zei mari !

Mă las de lumea asta și mă lepăd,  
Sub ochii voștri, de durerea mea.  
În pace; de-aș putea răbda-nainte  
Povara ei, dar fără să intru-n luptă  
Cu de neînvins puterea voastră-naltă,  
Aș aștepta să ard pîn'la capăt  
Feștila ne-nsemnată-a vieții mele.  
De-i Edgar viu, aveți-mi-l în pază !

(IV, 6)

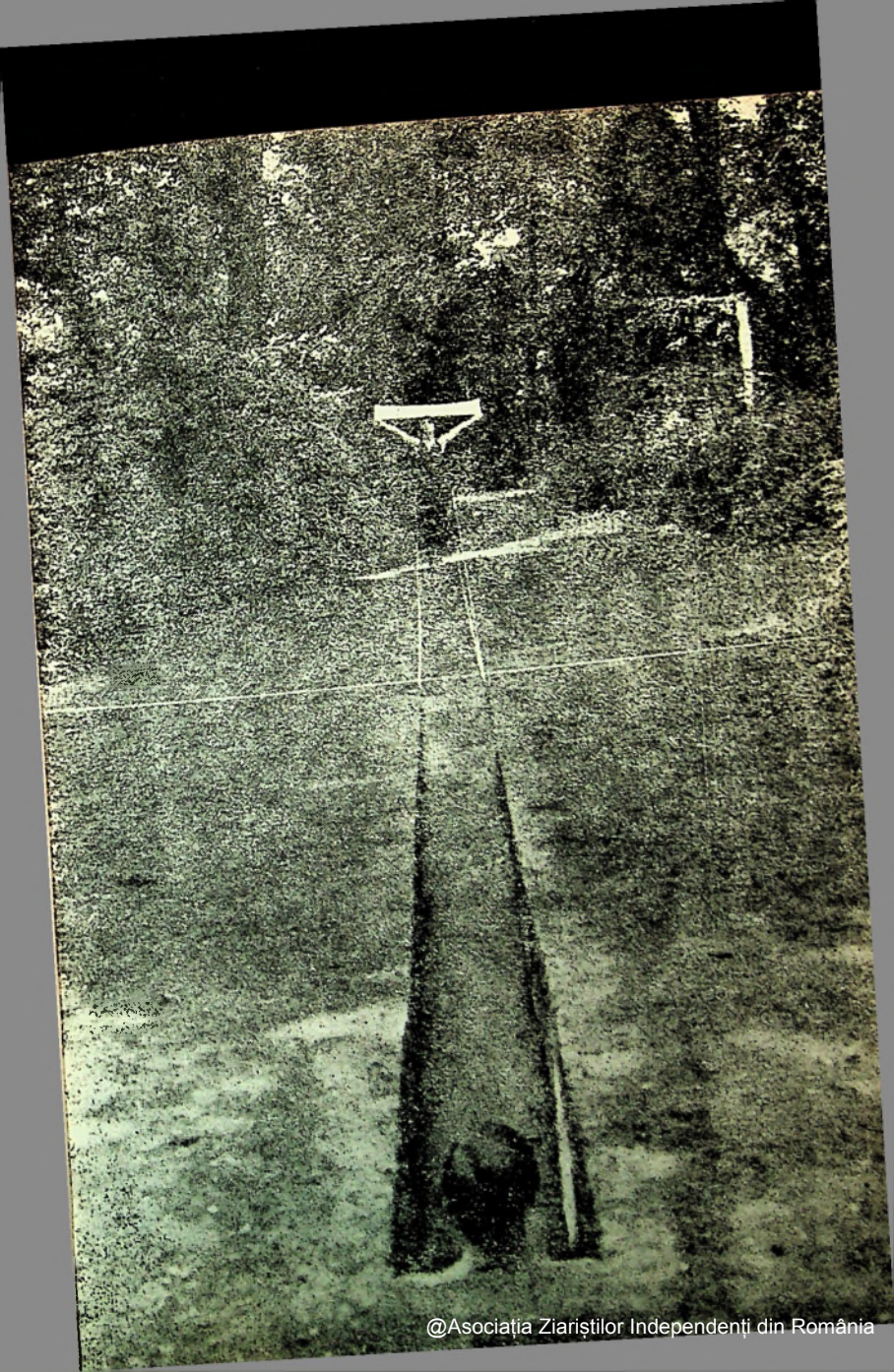
Sinuciderea lui Gloucester are înțeles numai dacă zeii există. Ea reprezintă un protest împotriva suferinței nemeritate și a nedreptății lumii. Și acest protest este îndreptat într-o anumită direcție. Se referă la eshatologie. Măcar că sînt zeii cruzi, de sinuciderea aceasta tot trebuie să țină seamă. Va atîrna greu în socoteala finală dintre zel și om. Singura-i valoare stă în aceea că se referă la absolut.

Dar dacă zeii și rînduiala lor morală în lume nu există, sinuciderea lui Gloucester nici nu rezolvă, nici nu schimbă nimic. Nu-i altceva decît o tumbă pe o scenă goală. E amăgitoare și neizbutită atît pe planul faptic cît și pe cel metafizic. Nu numai E așteptarea unui Godot care nu sosește.

ESTRAGON: De ce oare nu ne spînzurăm?

VLADIMIR: Cu ce?





ESTRAGON: N-ai o bucată de frînghie?

VLADIMIR: Nu.

ESTRAGON: Atunci n-am făcut nimic.

VLADIMIR: Să mergem.

ESTRAGON: Stai, mai e cureaua mea.

VLADIMIR: Prea e scurtă.

ESTRAGON: Te-ai putea agăța de picioarele mele.

VLADIMIR: Dar de ale mele cine s-ar agăța?

ESTRAGON: Așa-i.

VLADIMIR: Ia arată totuși (Estragon slăbește funia care-i ține pantalonii și aceștia, mult prea mari pentru el, îi cad peste glezne. Se uită amîndoi la funie.)

La nevoie e bună și asta. Dar e destul de tare?

ESTRAGON: Stai să vedem. Ține (Apucă fiecare de un capăt al funiei și trag. Se rupe. Nu le lipsește mult să cadă)

VLADIMIR: Nici nu merită s-o înjuri.

(Așteptîndu-l pe Godot, II)

Gloucester a căzut de-a binelea, dar apoi s-a ridicat. A încercat să se sinucidă, dar n-a izbutit să zdruncine lumea. Nimic nu s-a schimbat.

Comentariul lui Edgar este ironic:

«Dac-ar fi fost unde credea că este,

Nimica n-ar mai crede...»

(IV, 6)

Dacă nu există zei, sinuciderea n-are nici un rost. Moartea există în orice caz. Sinuciderea nu poate schimba soarta omenească, o poate doar grăbi. Încetează de-a fi un protest. E o capitulare. Ajunge să fie o achiesare la cea mai mare cruzime a lumii — la moarte. În cele din urmă Gloucester a înțeles:

«De-aci-nainte

Răbda-voi suferința, pînă cînd

Îmi va striga: «Destul, destul!» și «Mori!»»

(IV, 6)

Și încă o dată, în ultimul act:

«Nu, domnule! Pot putrez și-ai-ci.»

(V, 2)

După caraghioasa-i sinucidere, orbul Gloucester stă de vorbă cu smîntitul Lear. Estragon și Vladimir poartă o convorbire foarte asemănătoare, întreruptă de strigătele deznădăjduite ale orbului Pozzo, care a căzut și nu se poate ridica. Pozzo lesne l-ar înțelege pe Gloucester:

«... Într-o bună zi am orbit, într-o bună zi o să surzim,

într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să dăm

ortul popii... Femeile nasc călare pe un mormînt, lumina lucește o clipă, apoi iar se lasă noaptea.»

(Așteptîndu-l pe Godot, II)

Același lucru l-a spus Shakespeare în mai puține cuvinte:

«... Omu-nvață

Să rabde și căderea, ca urcușul,

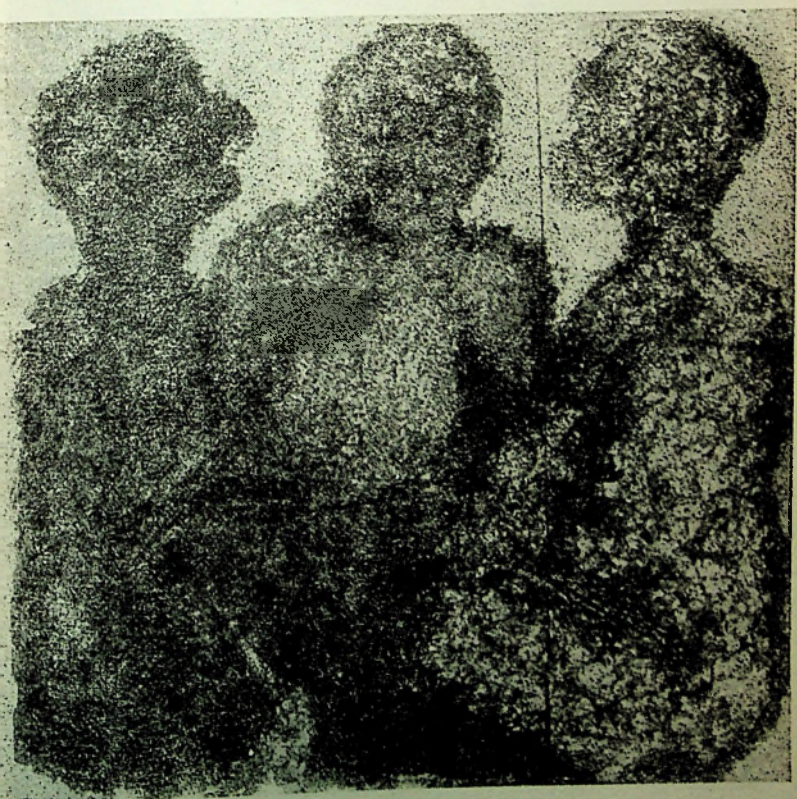
Căci coasa morții nu știe de vreme»

(V, 2)

Dar Ionesco este cel care a găsit formularea cea mai scurtă în al său *Ucigaș fără simbrie*: «O să murim, asta-i singura alienare serioasă».

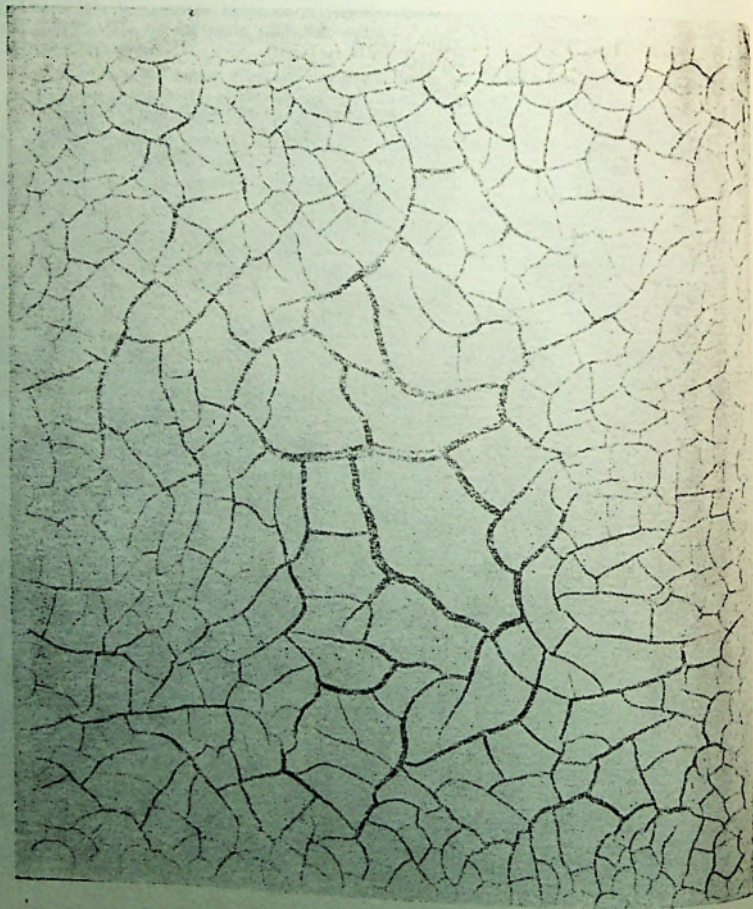


Michel Haas: *Vorbe*,  
cârbune pe hîrtie, 1983





## PRINTRE SCRITORI



## BECKETT

Pentru a-l ghici pe omul acesta răzleț care e Beckett, ar trebui să stărui asupra locuțiunii « a se ține deoparte », deviză tacită a fiecăreia dintre clipele lui, asupra încărcăturii de solitudine și obstinare subterană pe care ea o presupune, asupra esenței unui *îns în afară*, care-și urmează o lucrare implacabilă și fără sfârșit. Se spune, în budism, despre acela ce tinde spre iluminare, că trebuie să fie tot atât de înverșunat pe cât e « șoarecele care roade un sicriu ». Orice adevărat scriitor se așterne unui efort de același fel. E un destructor care *adaugă* existenței, care o îmbogățește subminând-o.

« Timpul pe care îl avem de trăit pe pământ nu este atât de îndelungat încât să-l folosim pentru altceva decât pentru noi înșine. » Aceste vorbe ale unui poet se aplică oricui refuză extrinsecul, accidentalul, *alteritatea*. Beckett sau arta inegalată de a fi tu însuși. Și, totodată, nici un orgoliu aparent, nici un stigmat inerent conștiinței de a fi unic: dacă n-ar fi existat cuvîntul *amenitate*, ar fi trebuit născocit anume pentru el. Fapt abia credibil, aproape monstruos: el nu defăimează pe nimeni, ignoră funcția igienică a maliției, virtuțile ei salutare, calitatea ei purificatoare. Nu l-am auzit niciodată sfîșiiind prieteni sau inamici. Iată o formă de superioritate pentru care îl plîng, și din pricina căreia, în mod inconștient, trebuie să sufere. Dacă aș fi împiedicat să clevetesc,—ce apăsare și ce inconfort, și cîte complicații în perspectivă!

◀ Alberto Burri: *Uscat Ci*,  
oxid de zinc, vinavil, 1975

El nu trăiește în timp, ci paralel cu timpul. De aceea nu mi-a trecut niciodată prin minte să-l întreb ce gîndește despre cutare sau cutare eveniment. E unul dintre cei ce te fac să admiți că istoria este o dimensiune de care omul s-ar fi putut lipsi.

Chiar dacă ar fi aidoma eroilor săi, dacă n-ar fi cunoscut, prin urmare, nici un fel de succes, ar fi exact același. Lasă impresia că nu vrea cîtuși de puțin să se afirme, că e străin, deopotrivă, ideii de izbîndă și de eșec. « Cît e de anevoios să-l descifrez ! Și ce clasă are ! » Este ceea ce-mi spun de fiecare dată cînd mă gîndesc la el. Iar dacă, prin absurd, n-ar închide în sine nici un secret, în ochii mei ar apărea la fel de Impenetrabil.

Vin dintr-un colț de Europă unde izbucnirile, nestăpînirea, confidența, mărturisirea abruptă, nechemată, impudică sînt fapte obișnuite, unde se știe totul despre toți, unde viața în comun devine un confesional public, unde tocmai secretul e inimaginabil, iar volubilitatea se învecinează cu delirul.

Numai atît și ar fi de ajuns spre a explica fascinația mea în fața unui ins discret peste măsura omenească.

Amenitatea nu exclude exasperarea. La un dineu în casa unor prieteni, hărțuit fiind cu întrebări inutile savante, referitoare la el însuși și la opera lui, s-a refugiat într-un mutism complet și a sfîrșit chiar prin a ne întoarce spatele — sau aproape. Dineul încă nu se terminase, cînd s-a ridicat și a ieșit, concentrat și sumbru, ca înaintea unei operații sau a unei previzibile rixe.

Cu aproape cinci ani în urmă, întîlnindu-ne întîmplător pe stradă Guynemer, el m-a întrebă dacă lucrez, iar eu i-am răspuns că am pierdut gustul scrisului, că nu mai văd nevoia de a mă manifesta, de a « produce », că scrisul mi-a devenit un supliciu . . . A părut uimit, iar eu am fost și mai uimit cînd, referindu-se tocmai la scris, a vorbit despre *bucurie*. A folosit oare, într-adevăr, acest cuvînt? Da, sînt absolut sigur. În aceeași clipă, mi-am amintit cum, la prima noastră întîlnire, cu zece ani în urmă, la *Closerie des Lilas*, îmi mărturisise marea lui oboseală, sentimentul că n-a mai rămas nimic de scos din cuvinte.

. . . Cuvintele, cine le va fi iubit atît de mult ca el? Sînt tovarășii săi și singurul său sprijin. El, care nu se prevalează de nici o certitudine, se află — îl simți — bine zidit în mijlocul lor. Accesele lui de descurajare coincid fără îndoială cu momentele în care încetează de a mai crede în



cuvinte, în care își închipuie că ele îl trădează, îl părăsesc. În fața abandonului lor, rămâne dezarmat, nu se mai regăsește nicăieri. Regret că n-am marcat și inventariat toate pasajele în care se raportează la cuvinte, în care se apleacă asupra cuvintelor, — « picături de tăcere în plinul tăcerii », precum se spune în *L'Innommable*. Simboluri ale fragilității preschimbate în temelii indestructibile.

Textul francez *Sans* (« Fără ») se numește în engleză *Lessness*, cuvânt făurit de Beckett, tot astfel cum a făurit și echivalentul german *Losigkeit*.

Cum vorba aceasta, *Lessness*, (deopotrivă de insondabilă ca *Ungrund* al lui Boehme) nu voia să-mi dea pace, i-am spus într-o seară lui Beckett că n-o să-mi îngădui somnul înainte de a fi găsit în franceză un echivalent onorabil... Am considerat împreună toate formele posibile sugerate de *sans* și *moindre*. Nici una dintre ele nu ne-a părut a se apropia de nepuizabilul *Lessness*, amestec de privațiune și înfinit, vacuitate sinonimă apoteozei. Ne-am despărțit mai degrabă dezamăgiți. Ajuns acasă, am continuat să-l răscesc și să-l întorc în minte pe acest biet *sans*. În clipa când eram pe punctul de a capitula, mi-a venit ideea că ar trebui să caut în zona latinului *sine*. I-am scris a doua zi lui Beckett că *sinéité* îmi pare a fi cuvântul năzuit. Mi-a răspuns că și el se gândise la asta, poate în aceeași clipă. Creația noastră, totuși, trebuie s-o recunoaștem, nu era la înălțime. Am căzut de acord că-i preferabil să abandonăm cercetarea, că nu există un substantiv francez capabil să exprime absența în *sine*, absența în stare pură, și că trebuie să ne resemnăm la mizeria metafizică a unei prepoziții.

Cu scriitorii care n-au nimic de spus, care nu au o lume a lor, nu poți vorbi decât despre literatură. Cu el, extrem de rar, de fapt aproape niciodată. Orice subiect cotidian (dificultăți materiale, plictiseli de orice fel) îl interesează în mai mare măsură — asta în conversație, desigur. Ceea ce nu poate nicidecum tolera e genul de întrebări: credeți că o operă sau alta este menită să dureze? că un ins ori altul merită locul pe care-l ocupă? Dintre X și Y, cine va supraviețui, cine este mai important? Orice evaluare de acest tip îl excedează și îl deprimă. «Ce noimă au toate astea?», mi-a spus după o seară penibilă din cale-afară, unde, la masă, discuția semănase cu o versiune grotescă a Judecării de Apoi. El însuși evită să se rostească în privința propriilor cărți și piese: ceea ce are însemnătate pentru el sînt nu obstacolele depășite, ci obstacolele care urmează a fi învinse: el se confundă în mod deplin cu tot ce e pe cale de a face. Dacă i se pun întrebări cu privire la o piesă, nu va stărui asupra fondului, a semnificației, ci asupra interpretării, pe care și-o reprezintă în cele mai mici detalii, minut cu minut, aș spune chiar secundă cu secundă. Nu voi

uita curînd ardoarea cu care îmi înfățișase dificultățile actriței ce ar urma să joace *Not I*, unde o voce întretăiată domină, ea singură, spațiul și i se substituie. Ce strălucire în ochii lui cînd vedea acea gură infimă și totuși cotropitoare, omniprezentă! Ai fi spus că asistă la metamorfoza din urmă, la prăbușirea supremă a Pythiei!

Cum toată viața am fost un amator de cimitire și cum știam că Beckett le iubește și el (*Premier amour*, să ne amintim, începe cu descrierea unui cimitir, care este acela din Hamburg), i-am vorbit iarna trecută, plimbîndu-ne pe *avenue de l'Observatoire*, despre o vizită recentă la Père-Lachaise și despre indignarea mea de a nu-l fi găsit pe Proust în lista «personalităților» ce și-au aflat mormînt acolo. (Numele lui Beckett, în treacăt fie spus, mi-a fost dezvăluit pentru întia oară cu treizeci de ani în urmă, la Biblioteca americană, în ziua în care am găsit cărțulia lui despre Proust.) Nu mai știu cum am ajuns la Swift, deși, dacă mă gîndesc bine, această alunecare nu prezintă nimic nefiresc, dat fiind caracterul funebru al zeflemelei lui, Beckett mi-a spus că tocmai recitește *Călătoriile*, și că are o predilecție pentru «Ținutul Houyhnhnm-ilor», mai cu seamă pentru scena în care Gulliver este înnebunit de groază și dezgust la apropierea unei femele Yahoo. Am aflat de la el — și a fost pentru mine o mare surpriză, și o mare decepție mai ales — că lui Joyce nu-i plăcea Swift. De altminteri, a adăugat, în ciuda ideii îndeobște formulate despre el, Joyce n-avea nici o înclinare pentru satiră. «Nu se revolta niciodată, era detașat, accepta totul. Pentru el, nu exista nici o diferență între căderea unei bombe și căderea unei frunze...»

Admirabilă judecată, care, prin acuitatea și densitatea ei stranie, mi-o evoca pe aceea a lui Armand Robin, răspunzîndu-mi cîndva astfel la o întrebare adresată de mine: «Cum se face că, după ce ați tradus atîția poeți, nu v-ați lăsat ispitit de Tchouang-tseu, cel mai pătruns de poezie dintre toți înțelepții?» — «M-am gîndit deseori, mi-a spus el, dar cum să traduci o operă care nu este comparabilă decît cu *peisajul despuiat al Scoției de nord*?»

De cînd îl cunosc pe Beckett, m-am întrebat nu o dată (întrebare obsedantă și destul de stupidă, trebuie să convin) care este raportul pe care îl poate întreține cu personajele sale. Ce au oare în comun? Se poate imagina disparitate mai radicală? Trebuie să admitem că nu doar existența lor, ci și a lui, este scăldată în acea «lumină de plumb» despre care e vorba în *Malone meurt*? Atîtea dintre paginile sale îmi apar ca un monolog după sfîrșitul vreunei perioade cosmice. Senzație de a pătrunde într-un

univers postum, în cine știe ce geografie visată de un demon, dezbrătat de tot, chiar și de propriul său blestem !

Făpturi care ignoră dacă mai sînt în viață, pradă unei oboseli imense, unei oboseli care nu e a acestei lumi (pentru a folosi un limbaj ce întîlnește gusturile lui Beckett), toate concepute de un om pe care-l ghicești vulnerabil și care poartă, din pudoare, masca invulnerabilității, — am avut nu de mult, într-o străfulgerare, viziunea legăturilor care-l uneau cu autorul, cu complicele lor . . . Ceea ce am văzut — ceea ce am simțit mai degrabă — în clipa aceea nu s-ar putea traduce într-o formulă inteligibilă. Totuși, de atunci încoace, chiar cea mai neînsemnată spusă a eroilor săi îmi amintește inflexiunile unei anume voci. Dar mă grăbesc să adaug că o revelație poate fi la fel de fragilă și înșelătoare ca o teorie.

Încă la prima noastră întîlnire, am înțeles că ajunsese la limita extremă, că poate prin asta și începuse, prin imposibil, prin excepțional, prin impas. Și ceea ce este admirabil e că nu s-a clintit, că, ajuns dintr-o dată în fața unui zid, perseverează la fel de curajos ca totdeauna: situația-limită ca punct de pornire, sfîrșitul ca încununare. De aici sentimentul că lumea lui, acea lume crispată, agonizantă, ar putea continua indefinit, în timp ce a noastră și-ar afla pieirea.

Nu sînt în mod special reținut de filosofia lui Wittgenstein, însă nutresc o pasiune pentru om. Tot ce citesc despre el are darul de a mă tulbura. Nu o dată am găsit trăsături comune între el și Beckett. Două apariții misterioase, două fenomene în fața cărora ești bucuros că sînt atît de derutante, că sînt de nepătruns. La unul și la celălalt, aceeași distanță față de ființe și de lucruri, aceeași inflexibilitate, aceeași tentație a tăcerii, a repudierii finale a verbului, aceeași voință de a se izbi de frontiere nici-cînd presimțite. În alte vremi, ar fi fost atrași de Deșert. Se știe acum că Wittgenstein nutrise cîndva gîndul de a se închide într-o mănăstire. Cît despre Beckett, țîl-l închipui foarte bine, cu cîteva secole în urmă, într-o chilie nudă, nemişcată de cel mai mic decor, nici chiar de un crucifix. Divaghez? Să ne amintim atunci privirea lui îndepărtată, enigmatică, « inumană » din unele fotografii.

Începuturile noastre au o însemnătate, e lesne de înțeles; însă nu facem pasul hotărîtor către noi înșine decît atunci cînd nu mai avem origine, și cînd oferim tot atît de puțină materie pentru o biografie ca însuși Dumnezeu . . . E important, și nu e important de fel, că Beckett este irlandez. Ceea ce-i în mod sigur fals e să susții că el ar fi « însuși tipul

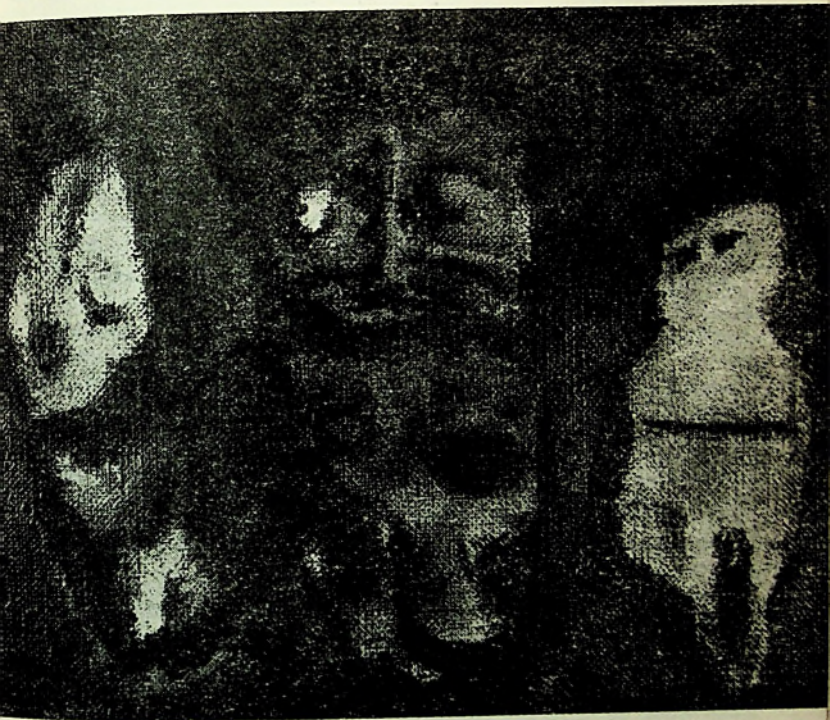


anglo-saxonului». Oricum, nimic n-ar putea să-i displace în mai mare măsură. Să fie, oare, amintirea neplăcută pe care o păstrează din perioada-i londoneză dinaintea războiului? Îl bănuiesc că-i taxează pe englezi drept «vulgari». Acest verdict pe care nu l-a formulat, dar pe care îl formulez în locul lui ca *raccourci* al rezervelor, dacă nu al resentimentelor sale, n-aş putea să-l asum eu însumi, şi asta cu atât mai mult cu cât — iluzie balcanică, poate — englezii îmi apar ca poporul cel mai devitalizat şi mai ameninţat, deci cel mai rafinat, cel mai civilizat.

Beckett care, în mod foarte curios, se simte în Franţa ca în propria-i casă, n-are de fapt nici o afinitate cu o anume uscăciune, virtute eminamente franceză, să spunem pariziană. Nu-i oare semnificativ că l-a versificat pe Chamfort? Nu în întregime, e adevărat, ci doar câteva maxime. Întreprinderea, remarcabilă în ea însăşi şi de altminteri aproape de neconceput (dacă ne gândim la absenţa suflului liric ce caracterizează proza scheletică a moraliştilor), echivalează cu o mărturisire, nu îndrăznesc să spun cu o proclamaţie. Cugetele tainice nu-şi trădează decât peste voinţa lor străfundurile propriei naturi. Cea a lui Beckett e impregnată de poezie într-o asemenea măsură, încît se confundă cu ea.

Îl socotesc la fel de voluntar ca un fanatic. Dacă lumea s-ar prăbuşi, nu şi-ar abandona munca la care-i aşternut şi nici nu i-ar schimba subiectul. În lucrurile esenţiale este, fără îndoială, neinfluenţabil. Pentru tot restul, pentru ce nu-i esenţial, e fără apărare, mai neajutorat, probabil, decât noi toţi, mai neajutorat decât personajele sale... Înainte de a redacta aceste note, îmi propusesem să recitesc ceea ce, din perspective diferite, Meister Eckart şi Nietzsche au scris despre «omul nobil». Nu mi-am dus la îndeplinire proiectul, dar n-am uitat nici o singură clipă că îl făurisem.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ



**Henri Michaux: Pictură în ulei pe pînză, 1984**

## EUGÉNE IONESCO

Beckett este esențialmente tragic. Tragic pentru că, la el, tocmai totalitatea condiției umane este aceea care intră în joc, și nu omul unei anumite societăți, nici omul văzut dintr-o singură latură și alienat de o anumită ideologie care, în același timp, simplifică și amputează realitatea istorică și metafizică, realitatea autentică ce-l integrează pe om. Că ești pesimist sau optimist e într-adevăr o problemă. Dar important, adevărat este că omul apare în toate dimensiunile sale, în infinitele sale profunzimi. La Beckett, problema care se pune este aceea a finalității ultime a omului, imaginea pe care acest autor ne-o oferă despre istorie, despre condiția umană, e mai complexă, mai bine înțeleasă.

## MAURICE NADEAU

Contestarea limbajului e însoțită de o contestare a operei. Condamnați să vorbească, eroii lui Beckett neagă permanent ceea ce tocmai au afirmat, spun în același timp și da și nu. Dacă tot trebuie să vorbești, măcar să o faci astfel încât să nu spui nimic. Pe înălțimile atinse de Beckett și unde opera, pe măsură ce se creează, se dizolvă într-o ceață a nesemnificativului, ai putea crede chiar că el nu a spus nimic. Și totuși, la nimeni altul cuvântul nu ne apare mai esențial.

Tentativa lui Samuel Beckett reprezintă rodul procesului intentat literaturii, limbajului, cuvântului. De aci înainte, imposibil să mergi mai departe în întîmpinarea tăcerii prin verb. Nu-i mai rămînea, după aceasta, autorului, decît alternativa: să tacă ori să se repete. Opera sa teatrală, de la *En attendant Godot* pînă la *Dernière bande* și *Oh les beaux jours* urmează o mișcare paralelă. În final, pe scenă nu mai există decît un singur personaj și care vorbește. Realitatea ultimă rămîne cuvîntul, dar un cuvînt care nu vrea să spună nimic și care te face să pufnești în rîs prin zădărnicia lui.

În românește de ALINA LEDEANU



## Penultimul monolog

Experiență teatrală de o neobișnuită forță, dovedind în același timp o economie de mijloace rar întâlnită, cea mai recentă piesă a lui Beckett, *Not I* (*Eu nu*), este fără îndoială și cea mai abstractă, mai radicală din punct de vedere tehnic dintre toate operele dramatice ale scriitorului. Este echivalentul teatral cel mai apropiat de ficțiunile recente; și, totodată, în măsura în care întreaga producție a lui Beckett păstrează, de-a lungul a patru decenii, o consecvență dramatică remarcabilă, *Not I* face corp comun cu majoritatea textelor anterioare.

Ca atâtea altele din textele sale — și mai cu seamă *La Dernière Bande*, *L'Innommable*, *Play* (« *Comédie* ») și *Comment c'est* —, *Not I* e conceput în interiorul dublei polarități beckettliene: căutarea de sine și tentativele limbajului de a relata, de a spune, de a descrie — poli ce tind să fuzioneze, căci, pe de o parte, limbajul este totdeauna acela prin care eu-l se caută pe sine, iar, pe de altă parte, niciodată limbajul nu izbutește să coincidă în mod exact cu realitatea căutată, eșec perpetuu în urma căruia omul rămîne totuși neclintit în hotărîrea lui de a continua.

În *Not I*, eu-l și glasul care vorbește se identifică atât de intim unul cu celălalt, încît un raport și mai strîns ar fi de neînchipuit. Căci singurul personaj al piesei este o simplă Gură. O gură ce vorbește inflexibil și cu o rapiditate vertiginoasă de-a lungul celor douăzeci de minute ale reprezentației, începînd înaintea începutului, continuînd și după încheiere, îngoasă, chinată și, deseori, aproape îninteligibilă prin debitul ei amețitor. O gură de femeie, unic obiect vizibil în scenă, cu excepția unei abia perceptibile siluete cu glugă, aflate în partea opusă, — Auditorul care ascultă Gura, schișînd, el însuși, cîteva gesturi mute. Este un uimitor efect dramatic acela de a vedea gura cu buze roșii, din cale-afară de roșii, smulsă din negrul total al scenei de lumina preclă a unui reflector, lipsită de orice context ca și cum ar exista independent de tot restul creației. Te afli pradă unui magnetism ce persistă de-a lungul întregului spectacol. În izolarea ei absolută, vocea emisă de această gură proiectează un discurs frenetic, aplicabil deopotrivă « persoanei », ce-și caută cu disperare un eu (chiar dacă-i greu să imaginezi o « persoană » la care s-ar putea racorda gura), cit. și noțiunile abstracte a unui limbaj ce spune, caută, fabulează, continuă să spună, să caute, să fabuleze etc.

Vocea emisă de această gură vorbește la persoana a treia singular: ea.

De la *En attendant Godot*, personajele beckettliene au obiceiul de-a povesti istorii astfel încît să evite prima persoană gramaticală, această confruntare mult prea ane-

voioasă cu propria lor realitate. Vladimir și Estragon, ca și Hamm în *Fin de partie*, au recurs în mod deliberat la un atare act de întârziere, pentru a face ca timpul să se scurgă; dar personajele romanelor sînt cele ce se dedau cu adevărat acestui gen de operații, și o fac cu o dibăcie ieșită din comun. Romanul abundă în creaturi imaginate de narator ca tot atîtea *alter ego*, însă aceste creaturi sfîrșesc prin a exploda și a fi denunțate ca mituri: Macmann, Mahood, Moran, Worm, Pim, Bom etc. sînt, toate, fabulații ale acelei voci care vorbește la prima persoană a singularului, conștiință subiectivă ce-și născocesc încarnații factice pentru a se evita mai eficient pe sine. Revelația care urmează apoi, dezvăluind că aceste personaje inventate sînt simple ficțiuni, generează angoasa, dar nu împiedică definitiv efortul creator care atinge însăși esența vieții. Paradoxul acestei deznădejdi legate de o forță într-atît de tenace e subliniat în mod acut de formula lapidară ce încheie *L'Innommable*: «trebuie să continuu, nu mai pot să continuu, trebuie să continuu, deci voi continua, trebuie să rostesc cuvinte, atîta vreme cît ele există...»

Astfel, dincolo de istoria relatată în *Not I*, se află actul de a nara, constringerea de a vorbi, imposibilitatea de a nu vorbi, căutarea de sine alăturată refuzului de sine. A se căuta, dar mai cu seamă a nu se găsi. «Imposibilă continuarea...», spune Vocea, înainte de a accepta contrariul: «imposibilă oprirea...» Gura e cuprinsă de nebunie; delirează de una singură, în gol. Asemeni celeilalte guri — aparținînd femeii imaginate — ea rostește un fluviu interminabil de cuvinte, în ciuda imprecăziilor emise de creier, care încearcă s-o frîneze, și în ciuda imposibilității de a se face înțeleasă («neînțelegînd nimic... nici jumătate... nici un sfert... nici o idee... din tot ce povestește...»). Cînd Vocea fabulează, Auditorul pare s-o corecteze și s-o silească să-și schimbe istoria (ceea ce amintește dialectica frenetică ce încheie *Comment c'est*): «ce?... asta nu?... nici o legătură cu asta?... nimic ce să poată fi spus?... bun... nimic ce să poată fi spus... să încercăm altceva... să ne gîndim la altceva... o idee... oh mult după aceea... bruscă iluminare... nici asta?... bun... altceva... și tot așa întruna... pînă la urmă nimerești... să gîndești tocmai ce trebuie...» Necesitatea de a spune, în neputința de a spune — iată dilema beckettiană prin excelență.

Ca și *Happy Days* (*Oh les beaux jours*), *Not I* îi solicită actriței o performanță și chiar mai mult decît atît, căci rolul din această piesă nu îngăduie nici măcar utilizarea capului și a torsului, așa cum mal îngădula încă rolul lui Winnie. În *Not I*, teatralitatea e redusă la componentele ei strict elementare, vocea și această parte a trupului, pe de-a-ntregul detașată, gura. La fiecare nouă piesă a lui Beckett se spune că izbutește să reducă teatrul pînă la limitele ultime, dincolo de care nici un teatru nu mai este de conceput. *Not I* merge și mai departe în abstracția sa formală, înlăturînd orice ar mai putea părea de prisos. Este, oare, ultimul pas al lui Beckett către epurarea teatrală absolută? Fără îndoială că nu: rămîne întotdeauna loc pentru un altul. Dar, pînă atunci, Gura și vocea ei frenetică rostesc o dată mai mult, laolaltă, statornică tematică beckettiană, într-una din experiențele cele mai zguduitoare ale teatrului contemporan.

## Avangardă și realitate

*En attendant Godot* marchează în sfârșit, în istoria teatrului, apariția unei tragi-comedii pure. În acest sens, piesa se desparte de tragi-comedia clasică. *En attendant Godot* reprezintă o imensă ruptură, precum și posibilitatea unei schimbări revoluționare. Se poate spune că avem a face cu o adevărată operă de avangardă<sup>1</sup>. Totul va depinde de modul în care drumul tragi-comediei pure va fi urmat sau nu, pentru ca eticheta « avangardă », pe care acum o lipim pe această operă în mod provizoriu, să devină un supra-nume definitiv. (Există deja semne ce ne indică irupția tragi-comediei pure în panorama teatrului actual; astfel, de pildă, teatrul numit, la Paris, de « avangardă », este marcat, în ultimii ani, de semnul tragi-comicului.)

Fenomenul poate fi important. Tragi-comediei clasice de stil spaniol — care constituie o revoluție în măsura în care distruge fetișul greco-roman al tragediei și al comediei ca genuri separate — îi poate succede tragi-comedia ca un al treilea gen diferențiat: mai exact, tragi-comedia ca dramă bazată pe un tip de situație proprie, distinctă de situația tragică și de cea comică.

Tragi-comedia clasică — din care încă ne nutrim — era concepută conform unei alternanțe de situații comice și tragice. Pe o linie dominantă (care aproape totdeauna era tragică), își făceau apariția situațiile comice (introduse de « el gracioso »). Asta se numea tragi-comedie. Alteori, dimpotrivă, pe o linie dominant comică, se produceau mai mult ori mai puțin precare metamorfoze tragice. Și asta se numea tot tragi-comedie.

Situația tragi-comică era pe punctul de a pătrunde în teatru, și iată că o face: această misterioasă situație în fața căreia, cuprinși de groază, rîdem.

Rîdem, dar sîntem paralizați de oroare. Rîdem, însă avem ochii umezi. În cinematograful, situația exista deja, de la Chaplin încoace. Dar fusese inventată și "pentru" teatru. (O dovedeau "el esperpento" — sperietoarea — creat de Valle Inclán, ca și "grotescul" lui Pirandello; iar "tragediile grotești" ale lui Carlos Arniches ar fi putut-o dovedi și ele.) Și tocmai asta, iată, i se oferă scenei, în mod glorios, prin *En attendant Godot*.

*En attendant Godot* are ceva dintr-o tînguire crepusculară, dintr-o voință postumă, dintr-un testament, dintr-o vestire a sfîrșitului, dintr-o scrisoare adresată judecătorului de gardă, dintr-un strigăt de ajutor, dintr-un cînt funerar. *En attendant Godot* e — dacă nu mai mult — un act de deces al speranței. Vom continua să venim la întîlnire, sub copacul într-o zi scheletic și în alta înflorit. Vom continua să ne omorîm deznădăduitul plictis prin jocuri și prin vorbe, prin foame sau idei de sinucidere. Dar știm, de pe acum, că niciodată Godot nu va veni la întîlnire. Vom continua să așteptăm, dar așteptarea noastră va fi una fără nădejde; o așteptare deznădăduită.

*En attendant Godot* pare a fi o operă postumă. Ne aflăm în fața sticlei unui naufragiat. Citim această declarație disperată, dar omul care și-a pus semnătura s-a

<sup>1</sup> Utilizăm aici termenul de « avangardă » în sensul de « avansat », și nu ca o determinare estetică. E o poziție, nu un concept. (N.d.)



cufundat în valurile mării. Simțim că, înainte de a-și fi dat suflarea cea din urmă, a fost de față la scene cumplite; că oamenii, înainte de a-și fi pierdut și ultima fărîmă de putere, s-au devorat unii pe alții. (Căci, oare, ce altceva este relația Pozzo-Lucky dacă nu o situație antropofagică?) Drama nu e decît mesajul din sticla naufragiatului. Înaintea morții, locuitorul de pe pluta Meduzei și-a rostit ultimele vorbe. Cititorul mesajului privește marea, pe întinsul căreia nu se mai află nici o făptură vie; nimic altceva decît epavele unui înspăimîntător naufragiu. Acum știm că antropofagia și blestemul sînt semnele cumplite ale deznădejdiei. Mai știm că s-a încercat absolut totul înaintea celui salt în gol, a prăvălirii de pe viaduct, a blestemului de pe urmă.

- Și dacă ne-am căi?
- Căință, pentru ce?
- Mă rog... N-ar fi nevoie să intrăm în amănunte.
- Pentru că ne-am născut?
- Dacă ne-am spînzura?
- Dacă ne-am socoti fericiți?
- Și dacă l-am lăsa baltă?
- Ne-ar pedepsi.

Constatul de deces — sau epitaful — lui Vladimir și Estragon s-ar putea formula cam în termenii următori: « În după-amiazz — care au murit erau triști. Veniseră la înfrînirea de totdeauna, undeva în vecinătatea unui copac, și se simțeau mai singuri ca oricînd. Sufla un vînt de gheață și nu se arăta nimeni. Nu știau dacă acela era locul, dar nici nu cunoșteau vreun altul în care să aștepte. S-au privit o vreme și au plîns cu tristețe, cu o sfîșiere ce constituia rezumatul existenței lor. S-au despărțit pentru totdeauna. Au murit — fiecare singur — de frig și de pustiu. Înainte de a muri au strigat. Și atunci lumea a rămas singură ».

Se pare că — într-al cincilea veac al erei noastre — Cassianus a fost întîiul în a-și da seama că cineva se plictisește. A observat plictiseala — *acedia* — călugărilor și a înfățișat-o pentru a o combate. Era precum un soi de boală ori de păcat. Călugării pătimeau de *horror loci*, de plictisul chiliilor, și scrutau, prin fereștruci înguste, cu spaimă, orizontul. De la Cassianus pînă în zilele noastre, plictiseala a fost obiect de neliniște. S-a spus că este principiul lucrurilor — Kierkegaard —, și că prin ea ființa ne este relevată în totalitatea ei: Heidegger. S-a cercetat și descris mecanismul ei psihologic. A fost obiect de reprezentări literare și cinematografice; am asistat la plictiseala anumitor modalități de viață — Fellini —, la plictiseala tirgului de provincie — Bardem —, la plictiseala după-amiezii de simbătă — « Marty » — la plictiseala duminicii: *Look Back in Anger* (« Privește înapoi cu-mînie »). Am văzut cum, în plictiseală, totul își pierde sensul și cum se poate ajunge la crima gratuită. Ni s-au arătat, în literatură și în teatru, jocurile mecanice — *The Time of your Life* (« Zilele vieții tale »), de Saroyan; *Ping-Pong*, de Adamov... —, jocurile de cărți, pasiențele, mesele de biliard. Am asistat, de cîte ori, la plictiseala personală și colectivă a personajelor și a mecanismelor lor de apărare, de la simplul mecanism individual al unei dipsomanii, de pildă, pînă la mecanismele colective — sociale (sărbătorile...) sau asociale (vandalismul). În consecință, tema plictiselii nu este nouă în panorama culturii, dar pînă în prezent nu aveam, poate, o operă depășită. *En attendant Godot* oferă un prețios aport de date pentru o « metafizică » a plictiselii.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

SHIRLEY KENNEDY

## IRLANDA NATALĂ



## SIGHLE KENNEDY

### Prototipuri irlandeze în proza lui Samuel Beckett

Mai toate introducerile în opera lui Beckett menționează datele și localitățile în care s-a născut, a crescut, a învățat scriitorul. Însă detaliile geografice sau cronologice nu explică de fapt (cum nu explică nici la marii lui predecesori: Swift, Sterne, Yeats ori Joyce) personajele și situațiile ciudate care constituie lumea romanelor și pieselor sale. Atunci, are vreun rost să-i privim opera din unghiul elementelor irlandeze, când ele n-ar reprezenta decât un aspect superficial (oricât de pitoresc ar fi el) al artei beckettienne? Într-un asemenea caz, răspunsul ar fi evident negativ.

Dar faptul că Beckett folosește materia irlandeză — cu perseverență și în variate moduri — de peste 40 de ani, de când locuiește în străinătate, presupune o relație profundă între materia aceasta și esența geniului său creator. De ce altfel ar continua să introducă în romanele și piesele lui forme dialectale irlandeze, patronime, nume geografice, referințe istorice și literare, turnuri de idee și de expresie, ritmuri ale rostirii? De ce oare unele dintre personajele principale, evoluind în decoruri evident non-irlandeze, poartă totuși nume de genul Murphy, Kelly, Moran, MacMann, Malone? Cum se face că vîrstnicul Krapp își aduce aminte de cîntarea bătrinei Miss McGlome din Connacht? . . . De ce în faimosul pasaj din *Așteptîndu-l pe Godot*: tirada lui Lucky — autorul amintește nu numai de jocul irlandez *camogie* (un fel de hockey de cîmp, n.t.) prea puțin cunoscut, dar și de filosoful irlandez Berkeley; și același Lucky, ramolit, repetă de trei ori, ca nume al locului de pe urmă, *Connemara*, țărmlu pustiu și stîncos din nord-vestul Irlandei?

Asemenea puncte de referință irlandeze sînt atît de persistente în opera lui Beckett, încît trec dincolo de « aspectele naționale » superficiale — dar exagerat accentuate — de felul celor pe care scriitorul le observa în picturile unui Jack Yeats. Calitatea irlandeză ține de însăși esența creației lui Beckett: este un element de genul pe care chiar el îl considera a fi, în orice operă de artă, o « spirală cristalizantă a necesității » (...)

Din cîte știu, un singur specialist irlandez a sugerat că principala sursă de energie a pieselor și romanelor lui Beckett ar fi irlandeză. Vivien Mercier, în studiul lui *Tradiția comică irlandeză*<sup>1</sup>, afirma că trăsătura cea mai caracteristică a operei lui Beckett este crearea unor figuri ilar-respingătoare; citează în acest sens personaje ca Hamm, Clov, Watt, Arsene, Estragon, Vladimir și mulți alții. Asemenea personaje « grotesc-macabre », cum le numește Mercier, au fost de obicei privite

<sup>1</sup> Studiul publicat în 1962 (New York, Oxford Univ. Press). Citatele sînt extrase din ed. II, 1969.

ca elemente moderniste, eventual decadente, în creația autorului. Mercier, dimpotrivă, observă înrudirea lor cu figurile arhaice stîngace, țepene din vechea artă irlandeză: sculpturi, ilustrații de manuscris și basme mitologice. Paralelele stabilite de Mercier sînt remarcabile, astfel încît e de mirare cum linia de studiu pe care a inițiat-o el nu a fost urmată. (...) De fapt, Mercier se limitează la interpretarea datelor grotesc-macabre din arta irlandeză, atît în ce-l privește pe Beckett, cît și prototipurile timpurii ale scriitorului. (...) Elementul « macabru » ar fi pur și simplu un « mecanism defensiv față de spaima de moarte »; « grotescul », o apărare de « temerea sfîntă pe care o avem în fața misterelor reproducerii ». Cei mai mulți critici irlandezi au refuzat să accepte asemenea generalități — pe care Mercier însuși le admitea ca « exagerat simplificatoare ». Conor Cruise O'Brien dă argumentele — istorice și literare — pentru care e în dezacord cu teza respectivă: « (Mercier) se realizează ideii atît de îndrăgite de mulți intelectuali irlandezi, precum că „ura de viață“ ar fi un element permanent, distinctiv al firii irlandeze... Poți găsi, bineînțeles, și asemenea simptome, dacă le cauți: dezgustul și teama se arată a fi constante ale naturii umane în toate tradițiile „comice“. Străvechea și frumoasa poezie galeză a naturii și poezia mai tîrzie, mai „europeană“, de dragoste, arată că în tradiția irlandeză, ca și pe la alții, dezgustul și teama nu exclud alte emoții. » (...)

Apoi, Mercier notează, ingenuu, că (Beckett), precum Swift, pare să se potrivească perfect tradiției locale, fără a fi conștient de conținutul acestora. Presupunerea unei astfel de legături metafizice între Beckett și tradiția irlandeză a fost și ea privită cu scepticism. Tot O'Brien exprimă în modul cel mai tipic rezerva eruditului. « Mi se pare neplauzibilă ideea că ar exista o „spiritualitate“ irlandeză care se perpetuează, cu trăsăturile ei specifice — și independent de restul Europei — din Evul Mediu pînă în vremea lui Samuel Beckett ».

... Există, cu toate acestea, un fundament biografic mult mai solid pentru descoperirea filonului irlandez din opera lui Beckett decît a putut realiza Mercier cînd și-a emis teoria în 1961. La vremea aceea, datele privind evoluția literară a scriitorului nu erau mai deloc ordonate. Abia mai tîrziu, cînd au apărut studiile bibliografice (mai ales cele ale lui John Fletcher din 1964 și 1970) a devenit lîmpede faptul că relația lui Beckett cu tradiția irlandeză nu este doar tangențială și — fie că a adoptat respectiva tradiție, fie că nu — el era pe deplin conștient de sensul ei.

Chiar dacă Samuel Beckett nu s-a instruit efectiv în școli irlandeze, curînd după ce a absolvit Trinity College a participat intens la un program neoficial de instrucție națională. După sosirea ca profesor la École Nationale Supérieure din Paris, în 1928, el a fost cooptat de cercul literar format în jurul lui James Joyce. În luna 1929, Beckett publica un eseu recunoscut a fi cel mai interesant comentariu de început la *Finnegans Wake*. Joyce a fost atît de impresionat de erudiția tînărului Beckett și de simțul său literar, încît l-a rugat să supravegheze traducerea *Veghii lui Finnegan* în limba franceză (...).

Dacă Joyce l-a considerat pe Samuel Beckett, la cel puțin peste 20 de ani al său competent să controleze traducerea unei opere atît de pline de referiri mitice

irlandeze cum este *Veghea lui Finnegan*, aceasta e o dovadă suficientă că Beckett avea o cunoaștere serioasă a artei și literaturii irlandeze timpurii. Făcînd o legătură între roman și sursele acestuia, Mercier notează pe scurt zonele de artă irlandeză pe care trebuia să le stăpînească Beckett pentru a-și elabora studiul asupra operei lui Joyce. (...)

Eseul lui Beckett despre *Veghea lui Finnegan* dovedește faptul că tînărul autor cunoștea nu numai « miturile și folclorul altor popoare... chei ale viselor și preistoriei », ci și « valoarea deosebită » pe care o au miturile irlandeze nu numai pentru Joyce, ci pentru orice irlandez modern — Beckett nu mai puțin... În *Veghea*, arată el, Isolda este mai mult decît o eroină anume: ea reprezintă « orice fată frumoasă ». Mama ei — « însăși Anna Livia » — e « mama Dublin-ului, dar nu singura mamă, cum nici Zoroastru nu a fost singurul privitor la stele din Orient... Limbajul hieroglific ori sacru », conchide autorul, « este o necesitate generală la primitivi. »

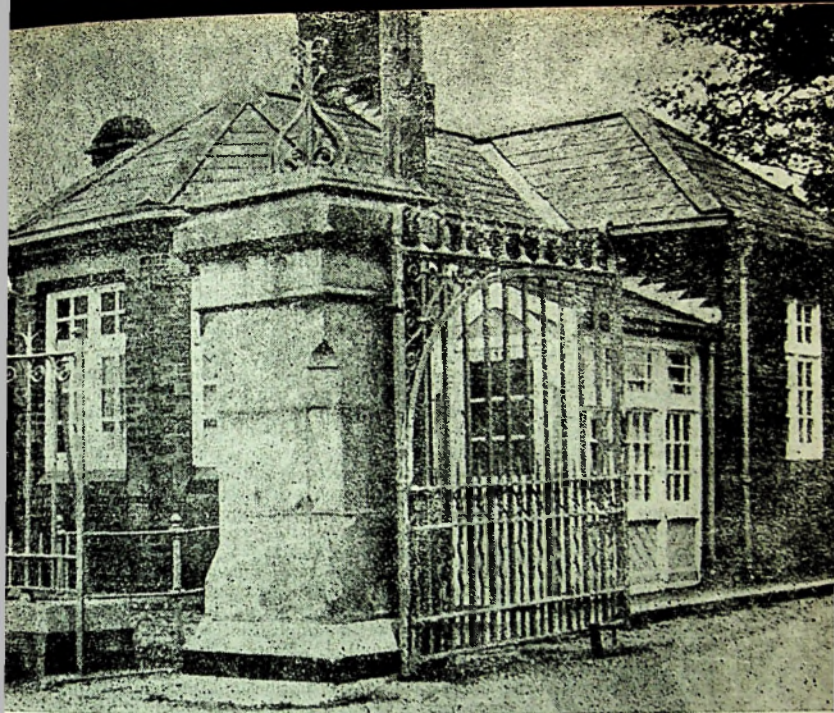
Interesul lui Beckett pentru expresia mitologică nu a încetat o dată cu cercetarea pe care scriitorul a făcut-o asupra cursului acesteia în fluxul amplu și variat de tipuri umane din *Veghea lui Finnegan*... Semnînd în 1932 manifestul « Poezia este verticală », Beckett declara că scopul său artistic ultim e acela « de a construi o nouă realitate mitologică »... Dintre multele avantaje pe care le are rostirea mitologică, Beckett admiră mai cu seamă vasta ei cuprindere. El citează opinia lui Vico, după care « fiecare necesitate a vieții, naturală, morală, sau economică » își găsește întruparea în cele « 30.000 de zeități grecești »... Puținele exemple pe care le menționează din mitologia irlandeză arată că le considera înrudite cu figuri ale altor mitologii. (...)

Watt se considera a fi romanul cel mai irlandez al lui Beckett. Așadar, avînd în vedere că autorul își creează propriile « hieroglife » în proză, Watt ar fi prin excelență cartea unde ne așteptăm să găsim prototipuri irlandeze (...). Într-adevăr, cum observa și Mercier, femeile din familia Lynch (trei generații) reprezintă semnul hieroglific dureros-ilar al fertilității umane, la un nivel bolnăvicios, irațional. Cel mai distins critic de artă irlandeză primitivă, Françoise Henry, arată că multe și variate figuri mitologice irlandeze simbolizează, în sculpturile și manuscrisele vechi, « cuvintele ornamentale ale unui limbaj mistic » (această constatare se apropie foarte mult de viziunea lui Beckett asupra mitologiei ca « limbaj al zeilor »).

Naratorul din Watt își dă silința să accentueze faptul că seriile de incidente și obiecte care se repetă în roman își găsesc semnificația nu doar printr-o latură a ansamblului, ci în « posibila relație dintre [ele]... ». În cazul familiei Lynch, se observă multiple relații ale acesteia cu un alt ciclu din ambianța lui Watt: acela al familiei Magrew. Sînt prezentate, ca și în cazul familiei Lynch, mai multe generații de doamne Magrew... dar spiritul casei Magrew diferă cu totul de Lynch...

Tipul de umor Magrew, ușor, aproape blînd, a trecut practic neobservat în pieșele și romanele lui Beckett. Cu toate acestea, e singurul gen de umor pe care autorul îl considera, în paginile sale critice, demn de admirație... cînd « fața





Portrane, Poarta principală a spitalului Ico

rămîne gravă, dar sufletul a zîmbit». Un umor care produce nu risul «amar, sec, fără veselie» (considerat nota esențială a lui Beckett), ci o tăcută savurare a realității. Un astfel de umor amintește, ne spune Beckett, «de acel adînc *risolino*, care nu are nimic distructiv».

Watt, ca personaj central al cărții, este așadar plasat între două «hieroglife» contrastante ale fertilității umane: Magrew, familia armonioasă, prezentată liric — și familia Lynch, degradată, pe care autorul ne-o descrie în cea mai netransfigurată proză. Lîmpede este că, în intenția autorului, Watt, eroul, trebuie să aibă o experiență suficient de largă din punct de vedere mitic pentru a acoperi întreaga arde de conștiință a condiției umane: nu numai aspectul suferinței, ci și înțelegerea ei armonioasă, sempiternă(. . .). Pentru un irlandez, înseși numele acestor familii sînt grăitoare în privința destinului lor antitetic. Conform mediului său de origine, Beckett pare să adopte metoda primitivă de a atribui «nume-tipuri», cum nota chiar el în comentariile de tinerețe asupra miturilor. Magrew exprimă în stil irlandez, după toate aparențele, cursul normal de «înflorire, pălire, uscare»: prima silabă e o înmulțire a prefixului Mac (fiu) . . . Cea de a doua silabă exprimă facultatea

spontan expansivă a tuturor ființelor vii. (Femeile Magrew cîntă (pe voci): « Străbunică Magrew / Ce faci tu? / Înfloresc, merci, dar tu? / Eu pălesc, merci, dar tu? / M-am uscat, merci, dar tu? / Uitatea asupra-mi se așternu. / Acum, începi și tu. ») Tot după tradiție irlandeză, numele de Lynch oglindește o concepție diametral opusă asupra relațiilor de familie... faimosul jude Lynch din Galway și-a transformat în 1493 numele în arhetip al simțului de responsabilitate familială fanatică, autodestructivă (el și-a executat fiul după litera legii, exercitîndu-și funcția abuziv și impunînd tînărului lipsit de experiență pedeapsa maximă, cuvenită unui adult). (...)

După cîte știu, nici un critic n-a observat pînă acum faptul că Beckett a adaptat, în scena întîlnirii lui Watt cu familia Magrew, un incident din colecția de *Basmе și povestiri irlandeze* a lui William Butler Yeats. Mergînd prin întunericul nopții, Watt reface experiența cocoșatului irlandez Lusmore cel bun, care stătea într-un șanț, ascultînd o « sălbatică melodie nepămînteană »: cîntecul zînelor din basmul irlandez exprimă aceeași temă ca și versurile din secolul XX ascultate de Watt — nesfîrșita petrecere a timpului. Zînele cîntă naiv, concret: « Da Luan, Da Mort » (Luni, marți). Vocile corului din Watt trădează o concepție mai sofisticată despre timp... în serii interminabile de numere. Prima: « cincizeci și doi virgulă doi / opt cinci șapte unu patru doi ». Cea de a doua « cincizeci și unu virgulă unu / patru doi opt cinci șapte unu »... Cifrele zecimale repetate mereu sînt tipice pentru numerele iraționale ce rezultă din încercările pe care le fac alcătuitoarii de calendare de a stabili un tipar regulat pentru înregistrarea timpului. Numerele din primul cor reprezintă numărul săptămînilor dintr-un an bisect — în cazul căruia numărul total de 336 de zile este arbitrar, reprezentînd un semn în plus că nu există un raport exact între timp și rotația pămîntului în jurul axei sale (ziua) — și mișcarea de revoluție în jurul soarelui (anul). ... Poate că asemănarea cea mai izbitoare dintre cîntăreții romanului Watt și vocile din basmul popular irlandez al lui Yeats e tocmai această acceptare destinsă a iraționalului ultim pe care îl presupune orice încercare omenească de a măsura timpul. Glasurile din Watt creează un cîntec din monotonia statisticii astronomice moderne (...)

În *Malone moare* legătura cu moștenirea mitică irlandeză este cel puțin la fel de interesantă. Tot după opinia lui Mercier, iubirea tragi-comică, grotesc-macabră — pe pragul morții — dintre Moll și MacMann ar fi o replică dublă la zeitatea feminină *Sheela-na-gig* (portret al vieții-în-moarte, cu o hîrcă în loc de cap și un trup scheletic, reprezentată stînd, indecent, pe vine) și *Dagda*, zeu irlandez al virilității și lăcomiei, un Gargantua arhaic (prezentat în povestirea eroică *Bătălia de la Moytura*), capabil a o iubi pe însăși zeița masacrelor, *Mor-rigu*, cea mai cumplită și respingătoare dintre toate zeițele. Însă, respectînd complexitățile miturilor — și nu doar formele tirzii — specialiștii în mitologie celtică observă că *Dagda* (« zeul cel bun ») este de fapt spiritul protector al manifestărilor vitale. El își exercită forța bărbătească pentru a învinge puterile adverse ale morții, asigurînd, ca părinte zelesc, victoria și protecția comunității.

Incidentul iubirii dintre MacMann și Moll, în romanul lui Beckett *Malone moare* prezintă fuziunea surprinzătoare dintre dorința primară de supraviețuire și parodia detașată ce succede faptele, într-un chip foarte asemănător cu acela observat la cărturarilor care au repovestit în Evul Mediu *Bătălia de la Moytura*. Ca și acolo, povestea patetic-ridicolă dintre Moll și MacMann se face cunoscută cititorului prin cuvintele unuia povestitor indiscret. În proza lui Beckett, povestitorul este Malone, figura centrală a cărții. Așteptîndu-și sfîrșitul într-un azil, Malone petrece timpul spunîndu-și singur povești... MacMann reușește cel mai bine să-l abată gîndurile. Personajul e conceput a fi o persoană absolut diferită de Malone





Cooldrinagh, Foxrock, casa natală a scriitorului.

și, pînă la întâlnirea sa cu Moll, MacMann îndeplinește într-adevăr dorința stăpînului său: prezintă aparența unui individ cu totul pasiv... Însă cînd Moll se oferă să-i fie de ajutor, Mac Mann o îngăduie, cu uimire. În cursul scenei în care Moll arată o curajoasă compasiune față de neajutoratul MacMann (recuperîndu-l de la gunoi pălăria ponosită cu care acesta intrase în azil...), el devine conștient, pentru prima oară în existența lui fictivă, de posibilitatea existenței unei relații umane de iubire. Incidentul apare, cel puțin cititorului, absolut tulburător — și este relatat fără ironie (ar fi aici cel mult un *risolino*). (...)

Dar Malone, naratorul, se amestecă în situația creată. Trama nu evoluează așa cum o plănuiase el: se declară stîmjenit de «fierbințeala nemaipomenită... care a cuprins unele părți ale economiei mele... Și cînd mă gîndesc că nu mai așteptam altceva decît să mă răcesc». Malone e ulmit nu numai de gradul de vitalitate al personajelor sale, dar și de independența acestora față de dispoziția lui... Cumplit de afectat, Malone se vede silit să admită că o pereche creată chiar de el, în propria-i proză — doi oameni proști, urîți, senili, neputîncioși, este dotată cu o forță pe care el însuși nu o posedă. Malone nu simte deloc că puterea lui MacMann și Moll



de a iubi « la marginea mormîntului » ar fi de disprețuit. Malone e forțat, în proprii săi ochi, să recurgă la ultima tactică a celui învins moralmente: el face pur și simplu apel la desființarea fizică (a personajelor). (...)

Poziția lui MacMann ca victimă neajutorată (care, mai mult, păstrează puterea de a iubi în ciuda celor mai adînci privațiuni) pare să justifice conotația biblică, de sacrificiu, a numelui său: Fiul Omului. Numele de Moll cuprinde și el o serie de înțelesuri, dacă îl privești prin prisma implicației irlandeze, ca nume-tip...: de la devoțiunea lipsită de orice urmă de egoism (Fecioara), la curajul rece, sfidînd regulile locului (Moll, ca prototip al femeii de hoț, rătăcitoare etc.)... În cazul lui Malone, o schimbare de pronunție și literă îl poate sugera și pe el... Numele Mal One ar însemna poziția Celui Rău în cosmosul creat de el însuși: o hieroglifă exprimînd ceea ce este distrugător în gîndurile și dorințele omului. (...)

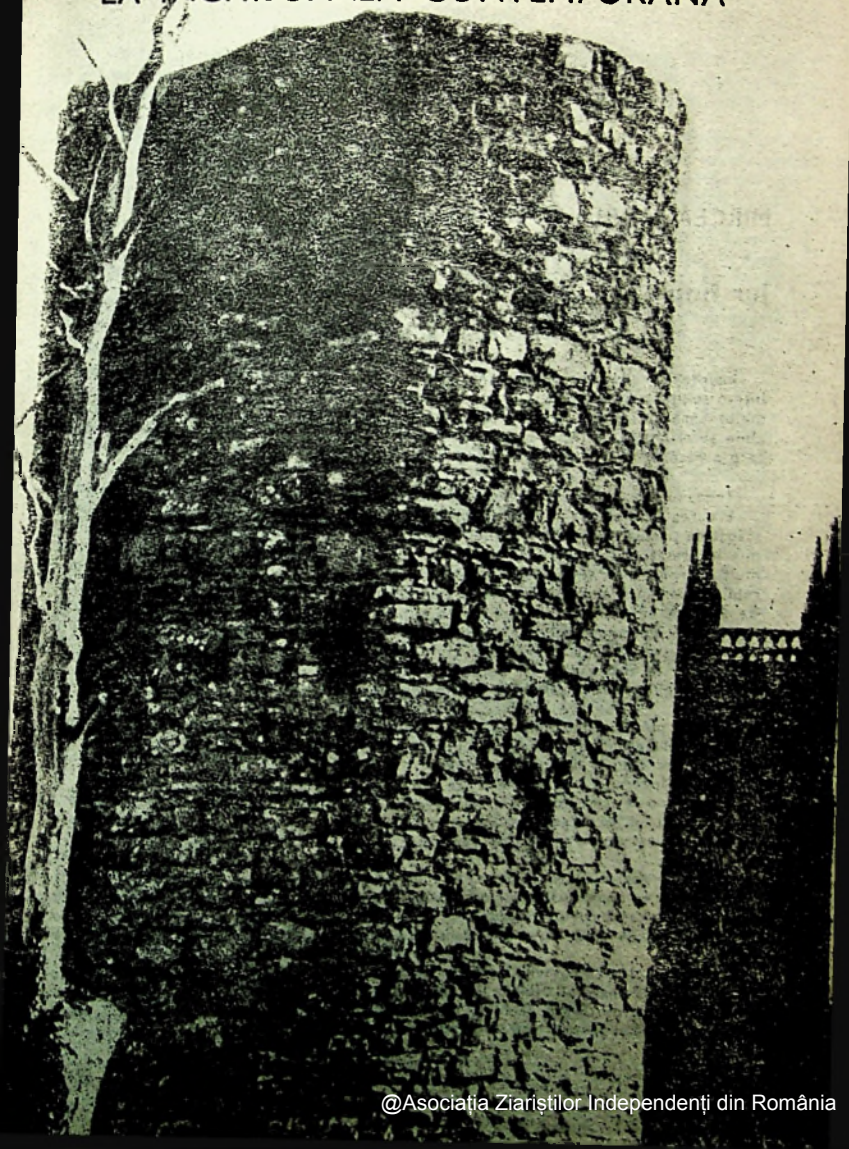
Exemplele de corespondență cu tradiția irlandeză, pe multiple planuri, se pot înmulți în opera lui Beckett. Pînă acum, totuși, « aspectele naționale » ale geniului său au fost afirmate într-o foarte mică măsură. Studii provizorii, precum cel de față, se cuvin verificate în lumina ideii de « autonomie a imaginarului » la Beckett. În prezent, impresia că imaginația autorului, în independența ei, putea foarte bine să-și găsească resurse în țara de origine pare cu totul justificată.

Într-un interviu acordat criticului englez Harold Hobson în 1956, la observația acestuia: « Locuiți de multă vreme în Franța », Beckett răspunde: « Da, însă și acum tot cu pașaportul verde, irlandez ».

Specialiștii vor ști probabil să aprecieze cu mai multă sensibilitate în viitor gradul în care opera lui Samuel Beckett este « irlandeză ». Se pare totuși că accesul la anumite spirale ale artei sale va cere în continuare posesia (ca simpatie cel puțin) a unui « pașaport irlandez ».

În românește de IOANA IERONIM

DE LA INFERNUL DANTESC  
LA ÎNCHISOAREA CONTEMPORANĂ





## CERCURI ALE UNIVERSALITĂȚII

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

### Jur împrejur . . .

Înainte de plecarea ei fără întoarcere, bunica mea a zăcut câteva săptămâni într-o senină nepăsare. Dar, într-o zi târzie, ridicându-se brusc, i s-a plîns mamel mele, care o îngrijea, că nu mai poate suporta durerile. Mama, pregătită să-l aline suferința, a întrebat-o ce simte. « Mă doare ușa ! » a gemut bătrîna, după care a recăzut în starea de mai înainte.

Trista extravagantă a bunicii este prima scenă beckettiană pe care am cunoscut-o. Eroarea fiziologică — a simțurilor dereglate, a conștiinței difuze și a limbajului scăpat de tirania numelui persoanei —, explicată de orgolioasele științe ale omului, m-a interesat mai puțin decît valoarea dobîndită în registrul Poeticeii: asemenea multor erori, și ea se convertește în planul artistic într-o idee fertilă. Este admirabil să presupunem că, eliberat de presiunea intereselor imediate, mereu ultimative, de angoasa devenirii (dacă nu doar a supraviețuirii), organismul ruinat se poate ridica la o înțelegere sublimă a existenței și poate resimți durerea ușii, a lămpii, a copacului și a stelelor cerului.

« Etre la matière ! » își dorea unul din eroii lui Flaubert.

Filinta gînditoare năzuind să fie numai o trestie . . .

Vin și pleacă o mulțime de nume: Murphy, Moloy, Winnie, Worm, Malone, Mahood, Nagg, Nell, Estragon, Vladimir, Hamm, Lucky, Pozzo, Joe; pleacă și se reîntorc alaiuri de cuvinte . . .

Ușa îndurerată: prin ea va trece, de va sosi, îndelung așteptatul Godot.

A propoz de acest du-te-vino neîntrerupt al cuvintelor, o dată cu ele al oamenilor, Pascal: scria « J'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. »

Între « povestitor » (Beckett) și obiectele despre care el povestește, distanța rămîne mereu constantă, chiar dacă unul și celelalte aleargă nebunește care încotro. Aceasta, datorită cuvintelor care fac măsurătoarea, egale în fața morții pe care o înfruntă. « Cît timp cuvintele veni-vor, nu va fi nimic schimbat » (*Textes pour Rien*).

Imaginează-ți că oamenii ar putea trăi două sute de ani și vei afla că verișoara ta e nepoata marelui Nelson, că ai participat fără să știi la dărimarea Bastillei, un cunoscut din Țara Galilor este tatăl fratelui tău. Șterge de pe firmament Steaua polară și zăvorul ușii tale va trebui apăsător într-un cartier al Atenel.

Toate obiectele minuite de Beckett se află aici, acum, au fost dintotdeauna și vor fi mereu neschimbate. Lumea despre care ne vorbește se află încremenită pe-o hartă, există atîta timp cît comentariul continuă. De vreme ce a început, n-are motiv să nu continue.

După ce Winnie va fi epuizat inventarul obiectelor vizibile și al amintirilor străvezii, va purcede la reluarea de la început a catalogului, servindu-se de aceleași cuvinte, de aceleași exclamații, de aceleași pauze. Adevărurile vor părea noi cu fiecare reluare, prea e veche tema ca să nu răscolească mereu noi și adînci amintiri...

Tîrnăcopul lui Beckett a descoperit o Troia ce continuă de milenii să suporte asediul, așa cum și stau în realitate lucrurile: dau înapoi cîteva pagini, și Elena nici nu bănuiește că va fi smulsă din căminul ei; sar peste alte cîteva, și din falnica cetate nu află decît niște jalnice ruine.

Distanțele, e evident, sînt egale. Cuvintele le țin nemișcate în cartea purtată sub braț, un timp nemișcat mă ține strîns ca să țin cartea sub braț și-n ea cuvintele care țin la distanțe egale obiectele.

Nu doar personajele (povestitorul sub o mie de chipuri) sînt țintuite.

Locul acțiunii (există o acțiune: tatonarea aparențelor) nu e niciodată precizat de Beckett, relatarea, tropotul sau accesul tiptil, emisiile radar ale presupunerilor, pipăitul obiectelor sau devorarea cojilor în care se bănuie a fi închise, mulțumindu-se să-și ia drept scenă platanul de plumb cenușiu al paginii tipărite. Totuși ici colo, cîteva elemente de decor, aduse numai spre a sugera existența aerului, o ușă sau un șir de portaluri (desenate poate de De Chirico): nu știi niciodată unde e înlăuntrul și unde exteriorul, dacă un *pe urmă* are un *înainte*.

E uimitor cum cititorul de la cumpăna secolului nostru, năvălit de descrieri și atît de nerăbdător să-și implanteze rădăcinile într-un sol ferm, a acceptat atît de repede să locuiască în piese de teatru și-n povestiri lipsite de geografie, în unghere sordide, într-o amforă sau o pubelă, sub o foaie de cort de niciunde, lipsit de lumină și de cartea de vizită a statutului său. « Prizonier al celui mai liber înfințit și al tuturor drumurilor », precum îl numește Michel Foucault (*Histoire de la Folie*) pe pasagerul Corăbiei nebunilor. Că locul cel mai potrivit pentru a vedea limpede realitatea nu e deloc confortabil, ba îl lipsește pe observator chiar de minima igienă și de subsistență, asta o știm dintr-o literatură mai veche; dar Beckett își așază personajele în locuri nenumite și chiar inexistente (după notele negîndu-se unele pe altele), cei mai mulți « cercetători » sînt lipsiți de vedere, de puțină ambulației și a selecției volumelor, infirmi sau reduși la situația de simple epidurme. Cu toate acestea, înzeștrați cu darul vorbirii, cu simțuri foarte experte în a răsturna în cupele cuvintelor informațiile cele mai fine.

Locuind nicăieri, aproape toate personajele lui Beckett sînt în contact cu întreaga lume, precum păianjenul cu drama întregii sale schelării de mătase, și cea mai aprigă dorință care le macină e de-a se afla în centru. Papa Hamm (în *Fin de partie*) nu contește să-l ceară fiului adoptiv să-l plaseze fotoliul de paralizic în centru, în centrul spațiului fără dimensiuni și puncte cardinale, de unde speră că va putea controla universul pînă la ultimele lui articulații. Lumea cu toate văzutele și nevăzutele sale, un inventar imens, redus ca în aleful lui Borges, dar încăpînd în batista murdară a unui infirm pe jumătate cadavru...

Nu știu, poate că e vorba de-o subtilă/groasă ironie al cărei gust nu-l pricep: pentru jalnica stare a obiectului de studiat nici că e nevoie de instrumente mai acătării! Sînt îndreptățit și să presupun că alegerea infirmilor, a monștrilor și a homuncullor ca antene potrivite să relateze despre lume, a urmat calea îndelung



bătuță de artiști, de la Homer pînă la D'Annunzio și de la Bosch la Goya și Hogarth; toate mitologiile sînt pline de vietăți ale căror anatomii s-au redus în favoarea funcțiilor sau a unei singure funcții devenită de-o acuitate incredibilă.

La Beckett degradarea lumii nu-i de dată recentă, doar cunoașterea ei se înfățișează ca o noutate. Nu iei măsura stării decît prin indivizi. Interesant (și de aici rezultă și umorul ce i se atribuie scriitorului) e faptul că spectatorul (citi-torul) nu încearcă niciodată nici cel mai subțire sentiment de compasiune pentru destinul eroilor: viața lor rămîne atît de neînsemnată față de vastul proces pe care îl ilustrează... Mecanisme dereglate produc rîsul. De închipuit un stup de albine care, contaminat de-o maladie, o ia razna și se năpustește să culegă mierea de pe florile unei cuverturi întinse pe funie... Decepția unei singure insecte ne-ar istovi rîsul și ne-ar învedera proporțiile tragediei.

Oricum, centrul rîvnit de personaje și de Beckett rămîne inaccesibil: distanțele nu se modifică, măsurate numai de cuvintele ale căror înfiorări ne dau ideea sigură (cît de sigură într-o viziune a tuturor aproximațiilor!) că un singur punct stabil în vîltoarea heraclitiană a lucrurilor ar opri și viața, cîtă e, și larma cuvintelor, cîtă stă împotriva tăcerii și neantului.

Dacă nu-i compasiune pentru indivizi, nu cred că încapă nici sentimentul de descurajare înaintea spectacolului realității descoperite și înfățișate de Beckett. Numai un nepriceput ia semnul cuvîntului Moarte în înțelesul său trivial. Din nou despre virtuțile regenerative ale erorii în spațiul artei: moartea e lipsa cuvîntului, deci a acțiunii, suspendarea verbului — în fond un închipuit punct fix în spațiul mereu lunecînd. Minimalizînd abuziv, aș spune că e un pretext și, scriînd aceasta, întîmplarea vine să-mi semnaleze că, într-adevăr, e vorba de un text primordial (chit că închipuit) *față de care se constituie Textul*, cel al monologului lui Beckett. Frecvența termenului înfricoșător nu trebuie să ne înșele: martorul nu-i una și aceeași persoană cu judecătorul.

Îl privesc atent pe cercetătorul ridicîndu-se de lîngă instrumentele sale, după ce tocmai a descoperit că pămîntul se mișcă: ce intensă îi e bucuria izbînzii, cît de sporite puterile și revigorate năzuințele! Dar cît de adevărate și decepția, îndoilele, presimțirea că dincolo de obstacolul depășit se ridică altele, mai greu de trecut. Și sentimentul, pe care trebuie să-l trăiască în deplină cunoaștere de cauză, precum că nici un lucru de pe planeta noastră nu mai e, ca înainte, stabil, integru, nepieritor.

Beckett face monografia decepției, discret în ce privește bucuria descoperirilor. El « ține grefa », cum și afirmă în *Textes pour Rien*.

N-am să confund niciodată decepția umanistului cu exaltarea catastrofică a lui Ioan Teologul. Textul deprimant al lui Beckett e una din cele mai măgulitoare fișe de temperatură ale spiritului însetat de adevăr.

Dați-i o temă: va scrie ori *Ofranda muzicală* ori *L'Innommable*.

Un-decepționat universal și totodată un pragmatic și un productiv? Dacă perso-najul cutare nu-și poate găsi locul (și ne convingem că acel loc nu există), e o spe-ranță ca revărsarea incontinență a cuvintelor să-și cucerească locul pe tipsia de plumb a tipografului și nouă să nu ni se ofere, vorba lui Goethe, doar cartofii. În febra căutării unui loc neclinit unde să-și așeze instrumentele, cercetătorul n-a observat că pretutindeni pe unde a trecut a lăsat însemnări esențiale despre ce a văzut și că fiecare e cite un loc stabil.

Criza amplasamentului. Asemenea unui prost general, Beckett s-a lăsat ispitit de ideea că de înfrîngerea posibilă se fac vinovate împrejurările și n-a încetat să

acuze Retorica, cu care în fond n-avea ce împărți: «Aici totui e limpede. Nu, nimic nu e limpede. Dar discursul trebuie să se închege. Să inventăm obscurități, Retorica...» (*L'Innommable*).

Ca în prima mișcare a *Cvartetului op. 131* de Beethoven, unde muzica își creează, pe măsură ce caută, un centru în jurul căruia să construiască un spațiu. De unde, totul devenind limpede și evident, să se poată spune orice, liber liber, fără ajutorul sunetelor (al Retoricii).

«Acest Beckett ilizibil și întortocheat!» exclamă vizitatorul observatorului astronomic, desprinzându-și ochiul de pe mica lentilă a uriașului telescop.

Venise vorba despre irlandez și ținuse să nu-și țină pentru sine părerea.

Evitînd majusculele, Ovidiu s-ar fi învecinat, cu *Metamorfozele*, de culturile in vitro ale lui Beckett. Dacă le-ar fi scris în exil...

Mucegalurile, virușii, bacteriile lucrau și-n umbra coclaurilor Olimpului.

Unul a furat focul. Altul a pus lupa și ce a văzut se povestește...

Nici loc dar nici devenire. Ce istorie să încapă într-o peliculă a unui film ce n-a imprimat decît o singură imagine? Uneori, absolut întîmplător, amintiri disperate. Cititorul de istorioare și amatorul de fabule rămîn în veci nesatisfăcuți. Întîmplîndu-se de la început tot ce se putea întîmpla, ce vrei să se mai întîmple? Se poate povesti neîntîmplatul?

Parcă ar desface un fruct (asemănător cepei), format numai din învelișuri: nimic la mijloc.

Ne dezvăță să murim de dorul nemuririi.

Duminică, 25 decembrie 1825, Goethe îi arată lui Eckermann «o foarte interesantă carte englezească reprezentînd în gravuri întreaga operă a lui Shakespeare. Pe fiecare pagină erau cîte șase ilustrații mici, cu cîteva versuri dedesubt care rezumau o anumită piesă, în așa fel încît sensul și principalele situații ale fiecărei opere erau cît mai bine puse în lumină. Toate tragediile și comediile acestea nemuritoare se perindau astfel, ca niște cortegii de măști, pe dinaintea minții noastre. Te sperii, zise Goethe, cînd privești ilustratele astea mititele! De-abia atunci îți dai seama cît de infinit de mare și de bogat este Shakespeare! Nu există motiv din viața omenească pe care să nu-l fi reprezentat și exprimat! Și totul cu cîtă ușurință și dezinvoltură!»

Să rezum: niște imagini «mititele» (șase pe pagină), reproducînd tipografic niște gravuri (aflu că aparțin lui John Thompson), ele însele reproducînd desenele unui Thurston, reproduse încă o dată, cu «sperietura» însoțitoare, de Goethe, apoi din nou reproduse, respectos de bunăseamă, de Eckermann în însemnarea sa. În fine, o altă sperietură, a mea, cînd citesc a nu știu cîtea cople a ceea ce Shakespeare a selectat din viață și a trimis în ficțiune.

Așadar, «cortegiu de măști» (expresia trebuie să fi fost folosită de Goethe), ajungînd foarte ocolit pînă la mine...

Reproducerile succesive — pînă la rezumat, emblemă, măști și Mască — se referă la un Adevăr: toate sînt adevărate și fiecare în parte. Important e că, datorită unui exercițiu prelungit al ochiului, ultima copie poate evoca destul de fidel întînderea și relieful originalului.

Semnul (copla, masca) a circulat nestîinjenit de la textul shakespearian la desen, de la acesta la gravura ornată «cu cîteva versuri», de la imaginea plastică la exclamația speriată — un rezumat, acesta, adus la maxîma reducere. Dacă ar fi fost



consecvent cu viziunea lui, Beckett ne-ar fi prezentat opera ca un convoi de semne de exclamație cărora le-ar fi adăugat pe pagină toate cuiburile diacriticelor știute și neștiute, transformînd textul într-un teren minat. Opera ar fi expus-o într-o sală sau în mijlocul unei piețe.

Spre folosul literaturii și bucuria mea (de autor al unei *Bibliografii generale* ce expune semne ale unor personaje și scrieri inexistente), Beckett a cedat Retoricii, simțind la timp că literatura e ocoliș, formă și spumă: a înlocuit semnul contras cu semnul cuvînt, cuvîntul cu masca, în spatele măștii a așezat chipuri, chipurile le-a colorat și le-a animat. A refăcut, invers, drumul de la ultima copie la original. Avem atîta realitate în scrierile sale, cită suprafață de cuvinte; înaintăm spălmoși pe acest teren, dar știm că terenul nu va sări în aer, ba unele priveliști (toate figurile nobilele literaturi acolo!) sînt mîngîtoase, reconfortante.

Sîmțul de mare artist l-a împiedicat să divorțeze de Retorică. Urta i s-a dovedit credincioasă.

« Rețeter . . . la peur hors les murs . . . » (Jean Delumeau: *La peur en Occident*), numind — într-un vast inventar — chipurile (măștile) scandalosului carnaval . . . Locul lui Beckett era în Academia platonică florentină, un signor Ficino i-ar fi întins mîna prietenește.

Privit cu dragoste, surul, singuraticul, imperialul condor al Anzilor (cum apare în fotografii și-ntr-o secvență, furată, de film) ne-ar apărea un *umo di gentil cuore*, un voluptos al formelor elegante

« Literatură a derizivunii » . . . (Emmanuel Jacquot: *Le Théâtre de dérision*) Moartea, ca o bilă nevăzută rostogolind un pluton de popice . . . Înregistrăm căderea pieselor și ne persuadăm că trebuie să fie pe undeva o cauză. Beckett « descrie » diferitele situații ale plutonului spre a ne face să înțelegem forma bilei, greutatea ei și puterea. Da, ceva e derizoriu în acest joc, cum derizorii sînt și multe din cauzele pe care le joacă damnații în infernul dantesc. Dar Cauza, dincolo de situații, e subiect de tragedie, accidentul (anecdota) doar un purtător de mesaj.

Să vezi ceea ce se petrece aici,  
Unde nu-i nimeni,

Unde nu se petrece nimic  
Să faci ca aici să se petreacă ceva,  
Să fie cineva, să termini să faci tăcere,

Să mergi în tăcere, sau într-o altă larmă,  
O larmă de-alte glasuri decît cele ale vieții  
Și-ale morții ale vieților și-ale morților,  
Care nu vor să fie ale mele . . .

Transcris în terține (fraza de mai sus e extrasă din *Textes pour Rien*), « discursul » lui Beckett învederează întreaga lui gravitație, derizivunea nu-i decît un mic golf al oceanului și largul nu poate fi cuprins prin îngusta lui lentilă.

Un aspect nicidecum derizoriu: toate textele lui răsună în noi scandal, ritmul e poate cel mai frăpant element al arhitecturii — în teatru pauzele, în proze sintagmele cu legături de oșel, refrenele, cuvintele recurente, afirmațiile imediat demolate, ieșirile sintactice derutante, unde cititorul e obligat să frîneze și să se întrebe: « Și acum încotro? »

(Caută să traduci/transcrii în versuri prozele altora: cele mai multe îți vor oferi o larmă asurzitoare, « alte glasuri decît cele ale vieții și-ale morților », altele decît ale muzicii. . .)

## Belacqua lui Dante și « cloșarzii » lui Beckett

În primele cînturi din *Purgatoriul* lui Dante, pelerinul, însoțit de Virgiliu, se vede nevoit să urce un povârniș abrupt, mai înainte de a ajunge la porțile Purgatoriului propriu-zis. Acest Antepurgatoriu este o etapă de pregătire pentru încercările ce au să vină, pentru momentul cînd călătorul va fi gata să suie cele șapte terase ale muntelui. Atmosfera Antepurgatoriului este impregnată de un sentiment de neputință, nostalgie și nemulțumire: sufletele cu care își încrucișează calea aici nu s-au lepădat întru totul de cele lumești; ele se mișcă într-un climat de ignoranță în care experiența lor terestră nu le poate nicicum ajuta să se orienteze și unde nu-și pot da încă seama pe ce tărîm necunoscut se află. Într-un cuvînt, le lipsesc clarviziunea și puterea de percepție pe care le vor obține în Purgatoriu. Ambianța este admirabil surprinsă de Dante în aceste versuri:

*Noi andavam per lo soligno plano  
com'om che torna a la perduta stada  
che'nfino ad esse li pare ire invano*<sup>1</sup>  
(I, 118—120)

« Condiția lor », comentează Francis Fergusson, « este asemănătoare celei a oricărui copil sau adolescent care nu s-a regăsit încă în universul său ». <sup>2</sup> Precum copilul, sufletul în Antepurgatoriu se pierde în joc și hoinăreală: voința nu funcționează deoarece nu întrevede nici un sfîrșit, fiind pusă în mișcare doar de un vag sentiment de speranță; atenția sufletului este distrasă de plăceri trîndave sau este risipită de o așteptare nu mai puțin inactivă. În Cîntul II, Casella intonează un cîntec: sufletele se string roată în jurul lui și găsesc ultarea în perfecțiunea delicată a acestei muzici:

*Lo mio Maestro e lo e quella gente  
ch'eran con lui parevan si contenti,  
Come a nessun toccosse altro la mente.* <sup>3</sup>  
(II, 115—117)

Profesorul Fergusson ne amintește de asemeni că această Indiferență și această uitare temporară nu sînt lipsite de analogie cu anume scene de atmosferă cîmpusculară din piesele lui Cehov (*Livada cu vișini*, de exemplu), care introduc un inter-

<sup>1</sup> Pe-un cîmp pustiu mergeam ca omul care / cătînd pierdutu-l drum, pînă ce nu-l / ajunge la el, degeaba drumu-i pare. (Aici și în continuare am folosit traducerea George Coșbuc, în *Divina Comedie*, comentariu de Alexandru Balaci, ESPLA, București, 1956.)

<sup>2</sup> *Dante's Drama of the Mind*, Princeton University Press, 1953.

<sup>3</sup> Maestrul meu și eu și toți cei stînd / cu el păreau că-n farmecul co-avură / n-aveau pe lume-altceva, nimic în gînd.

mezzo sentimental în viața unor grupuri umane cărora le este prea greu să privească realitatea în față. Și aici, ca la Dante, spiritul se întoarce spre lumea copilăriei; voința își ignoră scopurile, hoinărește și recade în joc și glumă.

În Cîntul IV, 106—135, pelerinul vorbește cu Belacqua; acesta, însoțit de alte suflete care, din trîndăvie, au amînat căința pentru mai târziu, este silit să aștepte primirea în Purgatoriu un timp egal cu cel pe care l-a trăit pe pămînt. Toate sufletele nepăsătoare se odihnesc la umbra unei stînci uriașe; poziția lui Belacqua amintește de cea a unui fetus:

*Sedeva e abbracciava le ginocchia  
Tenendo il viso giù tra esse basso.*<sup>4</sup>  
(IV, 107—108)

Totuși, în ciuda patetismului condiției sale, Belacqua este un personaj comic: este presupusul înțelept care își bate joc cu blîndețe de pelerin. Cînd Dante îl întreabă pe Virgiliu ce oameni pot avea un aer atît de leneș de la natură (« să juri că ei cu lenea-s cununați », v. 111), Belacqua ridică ușurel capul și îl ia peste picior: « Tu du-te, că ești tare ! », v. 114. Atunci abia îl recunoaște Dante pe vechiul său prieten din Florența; se apropie de el:

*e poscia  
C'a lui fu' giunto, alzò la testa a pena,  
Dicendo: « Hai ben veduto come il sole  
Da l'omero sinistro il carro mena ? »  
Li atti suoi pigri e le corte parole  
Masson le labbra mie un poco a riso.*<sup>5</sup>  
(IV, 117—122)

Sarcasmul, umilința, resemnarea la răbdare nu fac decît să ascundă patetismul unui suflet pradă unei așteptări leneșe și care se apleacă fără motiv asupra propriei sale letargii. Sufletele se mișcă de-a lungul Antepurgatoriului « așa cum răzgîndiți drumeții / cu gîndul merg, dar umbletu-l au greu » (II, 12), dar inima lui Belacqua nu înaintează, bate pasul pe loc.

Fascinația — ba chiar obsesia — pe care personajul Belacqua o exercită asupra lui Beckett arată îndeajuns actualitatea temei așteptării, înrudirea sa cu dilema spirituală modernă, și, în același timp, subliniază deznădejdea sensibilității moderne în fața acestei dileme. Belacqua lui Dante, la umbra stîncii, este menit unei așteptări egale cu durata vieții sale. Personajele lui Beckett nu au nici măcar această certitudine în ce privește destinația lor spirituală și astfel sînt lăsate pradă unei totale dezorientări.

Acest acut sentiment al neputinței omului față cu universul, care își pune amprenta pe întreaga operă a lui Beckett, i-a făcut pe unii să vadă în el un moștenitor direct al lui Kafka. Dar Beckett merge mai departe decît Kafka. Acesta din urmă caută cu ardoare să-și afirme eul prin raportare la un Dumnezeu invizibil. La Beckett, eul este văzut în plină descompunere. Eroul lui Kafka este fără nădejde în căutarea Dumnezeului său; nefericiții lui Beckett nu mai caută un Dumnezeu, nici măcar nu-l mai așteaptă. Ei se mulțumesc să aștepte ceva fiindcă așteptarea este singura formă de existență posibilă. Tocmai această resemnare la o eternă așteptare apropie epavele lui Beckett de Belacqua lui Dante (care așteaptă în veșnicie, dar nu în veci).

Preocuparea lui Beckett pentru Purgatoriu și Belacqua, fascinația pe care acestea o au asupra-i transpar încă din primele sale scrieri. Într-un eseu din 1929, în care

<sup>4</sup> Ședea și-avînd genunchii-mbrășițați / ținea-ntr-o-aceștia fața ghemuită.

<sup>5</sup> Cînd fui aproape, — abia mai sus de mină / nălțîndu-și ochii-a zis: « — Văzuși tu cum / pe stînga Feb telega lui o mină ? » / Cuvîntu-i scurt și-al feței leneș drum / mi-aduseră pușin surlu pe buză.



apăra *Work in Progress* de James Joyce (cunoscut mai târziu sub titlul de *Finnegans Wake*), Beckett stabilește deosebirea dintre purgatoriul lui Joyce și cel al lui Dante: « Cel al lui Dante este conic și, ca atare, atrage după sine existența unui vîrf. Cel al lui Joyce este sferic și exclude acest vîrf. Într-unul există o ascensiune de la starea vegetativă reală — Antepurgatoriul — la cea vegetativă ideală — Paradisul terestru. În celălalt, nu există nici ascensiune, nici vegetare ideală. Într-unul, progresie absolută pînă la îndeplinirea finală care este garantată. În celălalt, flux perpetuu, progresie și regresie și împlinire aparentă. Într-unul mișcarea este continuă și un pas înainte înseamnă o progresie netă; în celălalt, mișcarea nu este orientată — decît poate în toate direcțiile simultan — și un pas înainte, prin însăși definiția sa, echivalează unui pas înapoi ». <sup>6</sup>

Aceste observații prevestesc opera ulterioară a lui Beckett. El avea să devină poetul stării vegetative (și în această privință se deosebește iarăși de Kafka, poetul frustrării) și avea să traseze drumul progresului discontinuu. Dar de ce purgatoriul lui Joyce este diferit de purgatoriul « divinului comic Denti Alligator », cum îl numea Joyce? Pentru că, la Joyce — citiți « Beckett », —, există « o absență absolută a absolutului ». Înfernul dantesc este teritoriul răului static, Paradisul, cel al vieții statice. Purgatoriul este un val de mișcare și de vitalitate declanșat prin conjugarea acestor două elemente. Există un proces de purificare în continuă activitate, în sensul în care cercul vicios al umanității este pe cale să se realizeze. Și deci adevăratul purgatoriu este pămîntul, unde viciul și virtutea se întrepătrund de așa manieră încît oferă un amalgam permanent de stimuli care permit vieții să meargă înainte.

Nimic surprinzător, deci, că, la un an după acest eseu despre Joyce, Beckett a luat dimensiunile propriului său purgatoriu. Decorul este joycean, aluziile dantești și tensiunea existentă între lumea lui Dante și hora modernă a vieții îi oferă tema pentru *Dante and the Lobster* (Dante și homarul), prima povestire din volumul *More Pricks Than Kicks*. Personajul principal al acestor povestiri este un mărunț dublinez fără pretenții, singuratic, răspunzînd la numele de Belacqua. *Dante and the Lobster* grăvitează în jurul mai multor evenimente banale dintr-o zi a lui Belacqua (încă un motiv joycean), ajungînd la o scurtă dar semnificativă aluzie la Dante, la « rarele gesturi de compasiune din Infern », aluzie însoțită de un citat din *Infernul*: *Qui vive la pietà quando è ben morta* (XX, 28); și Belacqua meditănd la ambiguitatea termenului *pietà*: « De ce nu pietate și milă în același timp, chiar și acolo în adîncuri? De ce nu milostivitate și ferveare în același timp? » <sup>7</sup>(...)

În celelalte opere în franceză, Belacqua nu mai este numit: el a fost în întregime asimilat protagoniștilor, acest macabru alai de bătrîni paralizați, orbi, neputincioși, « gladiatorii muribunzi » care fie se numesc Malone sau Mahood, fie pur și simplu n-au nume. Întreaga serie de scrieri, *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *l'Innommable* (1953), *Textes pour rien* (1956) — așa cum le arată titlul —, despoale puțin cîte puțin personajul lui Belacqua de orice identitate personală; cele două piese — *En attendant Godot* (1952) și *Fin de partie* (1957) — transpun pe scenă procesul de disoluție, prelungind monologul în dialog. Într-un sens, « monologurile interioare » ale lui Beckett nu fac decît să se exteriorizeze sub forma « pantomimei vorbite ». (...)

Devine limpede acum că universul lui Dante este radical diferit de cel al lui Beckett în ce privește concepția lor despre locul și semnificația experienței Purgatoriului. În lumea lui Dante, Purgatoriul reprezintă ascensiunea necesară către perfec-

<sup>6</sup> Dante... Bruno... Vico... Joyce. Our Exagmination Round his Factifications for Incamination of *Work in Progress*, London, 1929.

<sup>7</sup> *More Pricks Than Kicks*, Lond on 1934.

știune și inocență, în cursul căreia călătorul se purifică de vicii și învață să înțeleagă virtuțile corespunzătoare acelor. Antepurgatoriul este o etapă premergătoare, o probă prin așteptare. Înainte de a începe urcușul. Ca să reluăm cuvintele lui Beckett, diferența între Ante-Purgatoriu și Purgatoriu echivalează celei între starea vegetativă reală și starea vegetativă ideală; și Beckett a văzut în purgatoriul Joycean condițiile lumii specifice lui: nici o ascensiune și nici o vegetare ideală. Eroii lui Beckett vegetează realmente și, pentru că acest destin este de nesuportat, ei încearcă să vegeteze la modul ideal; altfel spus, ei se auto conving că există o ascensiune și așteaptă un înger să le arate drumul, precum pelerinilor lui Dante. Dar îngerul (epifania) nu vine niciodată și ei se reîntorc în cele din urmă la starea vegetativă reală. Precum regnul vegetal, ei se ofilesc și se dezintegrează. « Nici vorbă să mă rățăcesc, măcar că toată viața mea n-am mers către ceva anume, ci doar am fost tot pe drum »<sup>6</sup> spune unul dintre purtătorii de cuvânt ai lui Beckett și această afirmație găsește, într-un fel sau altul, un ecou în întreaga operă beckettiană. Pelerinajul său devine « un adevărat calvar, fără un punct terminus și fără speranță de crucificare... și fără Simon » (*Molloy*) și îl obligă pe călător să se oprească ades. Putem întrezări acum adevărata semnificație a referirii pe care Gogo o face la Isus: « Întreaga viață m-am comparat cu el », și putem vedea rădăcinile viziunii lui Beckett într-un nihilism religios, nostalgia unei epifanii în care nu mai crede.

Disperarea lui Beckett este, în anumite aspecte, mai greu de pătruns decât cea a lui Kafka. Dar cei doi scriitori se compensează și, o dată cu ei, salvează viațunca asupra lumii printr-un umor îndeajuns de insolit. Pe cât farsa devine mai grotescă, pe atât pateticul devine mai insuportabil. « Odată atins un anumit grad de percepție », adaugă unul din personajele lui Beckett, « toți oamenii spun aceleași năzbîtil, cînd trebuie să spună ceva. » (*Murphy*) Beckett și Kafka, precum mulți dintre contemporanii noștri, au fost modelați în torantul de lavă nihilistă care s-a revărsat asupra epocii noastre: prăbușirea ideii de Dumnezeu, convingerea că Dumnezeu este absent sau inaccesibil. Pe Beckett nici măcar nu-l interesează să știe dacă Dumnezeu există, el preferă să ne arate oameni-clovni care își fac numărul într-o lume desacralizată unde așteptarea lui Godot nu este decât « corelativul obiectiv » al condiției umane. Dar Beckett este în primul rînd un poet care se străduiește să susțină ruinele omului printr-un efort de a salva ceea ce este specific omenească într-un univers anti-uman. Rămîne o umanitate fragilă, care își urmează drumul în noapte poticnindu-se, dar care nu este singură. Gogo și Didi au nevoie unul de celălalt nu numai pentru că își sînt complementari, ci pur și simplu pentru că « sînt ». Omul are nevoie de tovărășia semenului său; solidaritatea omenească precară pe care o observăm la « cloșarzii » noștri este probabil singurul lucru care poate fi salvat din universul haotic. « Trebuie să încerci să trăiești » striga Valéry în plin impas metafizic. Și Didi: « Dar în acest loc, în acest moment, omeneirea sîntem noi, fie că ne place, fie că nu. Să profităm de ea mai înainte de a fi prea tîrziu. Să reprezentăm cu demnitate măcar o dată stîrpea în care ne-a vîrît nefericirea. »

Beckett, care și-a pierdut credința în dragostea divină — aceea pe care Dante o numește *l'amor che move il sole e l'altre stelle* și care strînge astfel laolaltă divinul și umanul —, Beckett caută pe dibuite stropul de lumină și de căldură ce rămîne încă la îndemîna oamenilor.

În românește de ILIEȘ CÂMPEANU

<sup>6</sup> « D'un ouvrage abandonné », în *Tôtes mortes*, 1967.

Pentru ca o operă scrisă de un rafinat scriitor irlandez în limba franceză să emoționeze niște oțnași americani, un public de felahi sau un spectator care nu pricepe o boabă din text, înseamnă, pe de o parte, că ea are un caracter excepțional de universalitate, iar, pe de altă parte, că « operează » asupra publicului într-un mod cu totul specific, în care înțelegerea rațională, discursivă și analitică face loc înțelegerii intuitive, imediate și sintetice.

În adevăr, cele mai bune opere ale teatrului absurdului coboară atît de adînc în unele realități fundamentale ale condiției umane moderne, așa cum a fost ea modelată de prăbușirea miturilor, abstractizarea universului, primejdia bombei atomice, sentimentul esențial al absurdului etc. etc., încît ele au valoare de circulație evasiuniversală. În același timp propunînd spectatorului nu o intrigă, ci o « situație », nu personaje, ci « stări », nu o teză, ci un « fapt » poetic, percepția acestui spectator va fi cu atît mai simplă și directă, mai eficace, cu cît el — și paradoxul acesta nu e lipsit de picanterie — va fi mai liber de acel intelectualism care inter pune un filtru de prejudecăți, de obișnuințe și de construcții artificiale între subiect și obiect.

Ce vrea să spună piesa *Așteptîndu-l pe Godot* ! Dar, doamne, nimic mai mult decît ceea ce spune titlul. Și singura condiție indispensabilă pentru a înțelege piesa este să fi cunoscut măcar o dată, chiar în forme minore, nelineștea așteptării.

HORIA LOVINESCU

## Spectacolul înainte de orice

În noiembrie 1957, trupa *San Francisco Drama Workshop* a prezentat la închisoarea San Quentin spectacolul *En attendant Godot*, care a suscitat din partea deșinușilor reacții foarte interesante. Acest text anonim a fost extras din jurnalul închisorii San Quentin, de joi 28 noiembrie 1957; e scris de pana unuia dintre deșinuși.

*En attendant Godot*: o piesă la scara lumii; o temă ce are îndrăzneala de a strînge laolaltă elementele personalității individuale și colective; este mesajul — simbolic spre a evita orice eroare personală — lansat de un autor care nutrește speranța că fiecare dintre cei de față își va trage propriile concluzii, va comite propriile erori. Nu este o piesă cu teză; nu aduce în scenă vreo morală pe care s-a impună spectatorului, nu ascunde în lăuntru ei vreo speranță anume.

Cinci actori, cinci protagoniști (dacă se cade să-i numim protagoniști): Didi și Gogo, doi vagabonzi; fantome jalnice străbătînd viața pe dibulte, într-o semi-inconștiență. Pozzo și Lucky, doi mimi, sau două muze; în sfîrșit, un băiețandru cu funcție de oracol. Cinci personaje care operează o rară sinteză a mecanismelor culturii umane; întortocheat relief în negativ, dar cît de incitant!

Pentru a înțelege o asemenea piesă, trebuie să vezi în ea imensitatea lumii redusă la dimensiunile propriului tău spirit; în cei doi vagabonzi, o umanitate perpetuu ambivalentă, Didi mai extrovertit, Gogo mai întors spre lăuntru; amîndoi, asemeni unui singur ins periferic, de un nihilism morocănos. Întrunesc, laolaltă, suma tuturor atributelor umane. Trebuie să vezi, apoi, în Maître Pozzo, spiritul compulsiv, motorul care



face să se rotească lumea și al cărui mecanism psihic poate să-ți trîntească arborele de transmisie drept în ceafă, ție sau celorlalți. Privește cu luare aminte divinitatea asupra căreia veghează el, care-i poartă biciul și tronul și-i duce la îndeplinire toate corvezile. Iată-l cum se pitulează umil atunci cînd pîntenul său captează luminile rampei, cum își pune pălăria plină de ginduri cu aerul că nici măcar n-ar vrea s-o atingă și cum rememorează o întreagă scenă în accente de poezie viscerală — pînă în clipa cînd e brutal repus la locul lui de umanitatea bicefală ce alcătuiește unicu-i public: Didi și Gogo.

Iar pe acest Lucky, caricatură a intelectului cu chip de clown, lasă-l să-și etaleze cunoștințele lui sterile, de o forță ductilă, maleabilă, impresionabilă, căreia i se poate întîmpla să creeze, dar care niciodată nu va suscita respectul meșterului-promotor; Lucky gîndește munca și o execută, în timp ce Pozzo, el, organizează. Și atunci, o clipă doar, închipuie-ți că ai în fața ta două făpturi ale căror șanse devin din ce în ce mai inegale. Proiectează-te pe scenă și rezistă alături de ei, vreme de o noapte, nu mai mult. Adaugă la asta lovitura de grație administrată de copil, conștiință imemorială care-i împinge pe acești doi vajnici avortoni ai umanității, Gogo și Didi, să mai aștepte, încă, și mine seară. Fă-i să aștepte, chiar dacă, oricum, este zadarnic.

O noapte trece pentru ei, o noapte în care se prefac a număra ceasurile, și îi vei găsi din nou, pe toți, în locurile în care i-ai lăsat. Vei simți atunci cum fragilitatea aproape fantomatică a existenței se accentuează, tinde spre punctul ei culminant, spre un apogeu care nu se află decît la un pas, dar care nu se lasă niciodată atins pe de-a-ntregul. Ascultă precarele tresăriri de speranță și de încredere — da, acum e sigur, Godot va sosi — și contemplă-i cum evoluează în chip de mesageri ai indoilei, ai descurajării și ai morții. Neconținut, în arrièrè-plan, bîntuie semnul unui deznodămint rapid: copacul lui Iuda de care să se spînzure, dacă ar exista măcar umbra unei fragile funii.

Lasă-te apoi din nou furat de acțiune, iată-i reapărînd pe cei doi mimi: Pozzo și Lucky; ceva mai lent, căci biciul celui libido cultural a devenit acum o forță oarbă; ascultă-l pe Pozzo strigînd după ajutor și implorînd iertare. Îndură-te de o furie învinsă și întinde-i mîna. Dar cum să uiți lecția așteptării și a spectacolului? Și la ce bun? Dacă-i întinzi o mîna de ajutor acestei furii înfrînte, ce va avea ea, oare, de cîștigat? Trebuie mai întîi să cugeți, să iscodești, să cumpănești ce-i pentru și ce-i contra. Și atunci, invadat de splendoare « spirituală », trebuie să ajuți această forță vitală devorantă, aflată pradă spaimelor oarbe ale morții. Și, cu toate acestea, în mila noastră dezinteresată, uităm evidența. Chiar oarbă, ea este mai puternică decît noi toți. Cădem; dar rezistăm. Nu ne lăsăm tîrîți de tot ce e pe moarte decît pentru a renaște mai bine din cenușă, iar moartea o dată cu noi.

Lucky, acum; observă-l. Joacă. Are un aer obosit, dar rămîne egal cu el însuși. Căci pentru a exista, gîndirea se lipsește de orice suport fizic; ea nu se poate uza, căci ceea ce o motivează este perfect în sine. În mod naiv, inconștient, clovnul recapătă intrupare sub loviturile de bici.

Sînt reluate, atunci, vechile roluri, iar noi, abuzînd de recenta noastră familiaritate cu această esență mutilată al căreia miez rămîne mereu dur, încercăm să-l zdrobim pe clovnul-slujitor cu pălăria de gîdit. Și această paiață, clovnescă întruchipare a conștiinței sociale, nu se cabrează niciodată. Spiritul său nu-i niciodată singur. În cele din urmă, maestrul și arlechinul părăsesc scena. Nu mai rămîne decît o umanitate cu trup bolnav și picioare ostenite.

Și iarăși îl vom aștepta pe Godot. Și iarăși îl vom aștepta pe Godot. Cînd decorul va deveni peste măsură de sordid, iar acțiunea mult prea lentă, ne vom azvîrli ocări drept în față și vom jura să ne despărțim pe vecie. Dar atunci, unde să ne ducem? Spectacolul înainte de orice (jocul înainte de orice): așa spune dictonul. En attendant Godot nu l-a făcut să mintă.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

## GODOT — O INEPUIZABILĂ ÎNTÎLNIRE



### MARTIN ESSLIN

S-a spus deseori că eroii lui Beckett au foarte multe elemente comune cu marii comedieni populari ai secolului nostru: Laurel și Hardy (Stan și Bran), Charlie Chaplin, Buster Keaton. Nu este nici o coincidență că acești mari comedieni încarnau, de asemenea, oameni de la periferia societății, în situațiile extreme ale sărăciei. Omulețul lui Chaplin era deseori la fel de decepționat ca și Vladimir și Estragon.

Aceste mari prototipuri comice ale secolului nostru nu au fost însă niciodată niște personaje deznădăjduite. Ele au intrupat curajul, indestructibilitatea omului de rînd în fața ororilor unei societăți industrializate și supra-mecanizate. Tocmai faptul că Vladimir și Estragon, Hamm și Clov, Krapp și Winnie aparțin aceluiași trib ca și micul vagabond al lui Charlie Chaplin sau stoicul lui Buster Keaton a contribuit la notorietatea mondială a creatorului lor. Există desigur o diferență: marile prototipuri ale filmului erau personaje simple. Beckett este un artist foarte cult, cu o vastă erudiție filosofică. Curajul și sinceritatea erau trăsăturile esențiale ale marilor comici ai ecranului. Curajul și sinceritatea, exprimate într-un alt mod, mult mai profund, sînt elemente care însușesc speranță și compasiune în piesele lui Beckett.









## ULTIMUL GODOT

### scenariu dramaturgic

(se dedică celor două personaje)

GODOT

SAMUEL BECKETT

*Stradă în pantă, vag animată, în amurg. GODOT, un bărbat slăbănog dar decent îmbrăcat, stă pe trotuar, cu picioarele în stradă. Fumează trist, fără gînduri. În apropiere: un tomberon răsturnat.*

*De undeva, dintr-un punct invizibil, se aude o ușă deschizîndu-se, are loc o luptă surdă și un al doilea bărbat slăbănog (dar decent îmbrăcat) este imbrîncit pe trotuar. După cum se va vedea mai tîrziu, acest al doilea bărbat slăbănog este însuși SAMUEL BECKETT. Personajul aproape că se rostogolește peste GODOT.*

SAMUEL BECKETT: Iartă-mă.

GODOT: Nu face nimic.

SAMUEL BECKETT (scuturîndu-se de praf): N-am vrut să te lovesc.

GODOT: E, asta-i acu'.

SAMUEL BECKETT (aranjîndu-și pălăria): Derbedel. Peste tot numai derbedei.

GODOT: E normal. (Privindu-l mai atent). Vezi că ți s-a descusut mîneca.

SAMUEL BECKETT (ridicîndu-și brațul stîng și căutîndu-se la subsuoară): Am simțit.

GODOT: Te-au lovit?

SAMUEL BECKETT: Nu. Mai mult m-au murdărit.

GODOT (întinzîndu-i chiștocul): Ia un fum. Vrei un fum?

SAMUEL BECKETT: Mersi.

GODOT: Stai jos. De ce nu stai jos? (SAMUEL BECKETT se așază pe trotuar, cu picioarele în stradă). Am impresia că te-au dat afară. Este că te-au dat afară?

SAMUEL BECKETT (ușor iritat): Ai văzut dumneata că m-au dat afară?

GODOT (trist): Adevărul e că și pe mine m-au dat afară.

SAMUEL BECKETT: De unde?

GODOT: Din teatru.

SAMUEL BECKETT: Când?

GODOT: Adineori.

SAMUEL BECKETT: Ai avut bilet?

GODOT: Da.

SAMUEL BECKETT: Și?

GODOT: N-au vrut să joace pentru un singur om.

SAMUEL BECKETT: Trebuia să insiști. Dacă ai avut bilet trebuia să te bați cu ei.

N-aveau dreptul să nu joace. Trebuiau să joace! Eu așa zic: trebuiau să joace.

Și ce dacă erai singur? Trebuia să te bați.

GODOT: Cu cine să te bați? Aștia-s oameni cu care să te bați?

SAMUEL BECKETT: Nu trebuia să te lași. Rău ai făcut că te-ai lăsat. Ei sînt obligați să joace. Chiar dacă sînt cinci oameni în sală. Nu contează. Sînt actori.

Asta e meseria lor.

GODOT: Poate că s-au plictisit și ei. Alaltăieri au fost exact cinci oameni, așa cum spui. Și au jucat. Înțelegi? Or fi obosit și ei... Toată lumea obosește.

(Pauză. Preia chiștocul și trage un fum). Ieri au fost numa' doi.

SAMUEL BECKETT: De unde știi că au fost numa' doi?

GODOT: Unu' din ei eram eu. (Mai trage un fum). Să-ți arăt ceva... Știi să-arunci chiștocul cu două degete? Uite... Îl prinzi așa... Cu degetu' ăsta aici... Și cînd îl pocnești capătă o viteză... (Aruncă chiștocul pe celălalt trotuar). Ai văzut? Poți să faci așa?

SAMUEL BECKETT: Și ce treabă aveai?

GODOT: Adică ce?

SAMUEL BECKETT: Să vii și ieri și azi?

GODOT: A, păi eu întotdeauna vin. Seară de seară vin.

SAMUEL BECKETT: Mi s-a părut mie că ți-am mai văzut mutra.

GODOT: Și eu ți-am mai văzut mutra. Nu erai tu ăla din fundu' sălii? Vreau să zic, aseară, nu erai tu cel de-al doilea?

SAMUEL BECKETT: Eu eram. Pe toți dracii, eu.

GODOT: M-am prins că erai tu. De cum te-am văzut m-am prins. Și ce treabă aveai?

SAMUEL BECKETT: Eu sînt ăla care-a scris-o.

GODOT: Ce?

SAMUEL BECKETT: Chestia asta. Eu am scris-o.

GODOT: E, nu mă-nnebuni. Tu ai scris-o?

SAMUEL BECKETT: Eu.

GODOT: Adică dumneata ești autorul?

SAMUEL BECKETT: Eu. Eu sînt.

GODOT: Formidabil! Înțeleg că există.

SAMUEL BECKETT: Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist!

GODOT: Adevăru' e că m-am prins eu mai de mult că există. Deși, de cîțiva ani încoace, m-am tot întrebat dacă există. Îmi tot spuneam: există sau nu există? Erau zile cînd mi se părea că nu se poate să existe. Înțelegi? Sînt asemenea zile. Sînt zile și zile, înțelegi? Fel de fel de zile. Da' nu cred că poți pricepe asta. Cu capu' ăla-l tău sec.

SAMUEL BECKETT: Poate-ți rad una.

GODOT: A, vrei să mă lovești? Lovește-mă! Poftim, lovește-mă! (Pauză. //



privește arțăgos). Află, domnule, că m-ai lovit destul ! Nu mai trebuie să mă lovești. M-ai lovit destul pîn-acuma !

SAMUEL BECKETT : Te-am lovit din greșeală. Te-am lovit că m-au împins.

GODOT : Poftim ! Nu pricepi nimic. (*Fixîndu-l*). Nu vorbesc de seara asta. Vorbesc în general. De ani și ani de zile mă fierbi ca pe un șobolan.

SAMUEL BECKETT : Eu te fierb ca pe un șobolan ?

GODOT : Tu ! Da ! Seară de seară, secundă de secundă, de ani și ani de zile. M-ai fărâmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Asta-i personaj ? (*Se ridică în picioare, amenințător*). Nenorocitul ! Acu' ai să plătești tot, tot ! (*Zdrăbitor*). Eu sînt Godot !

SAMUEL BECKETT : Ce-ai zis ?

GODOT : Eu sînt Godot ! Îți spune ceva numele ăsta ? Simți ceva ? Eu aș zice că ți-a sunat ceasu'. Trebuie să simți și tu ceva. Simți că ți-a sunat ceasu' ?

SAMUEL BECKETT : Ești nebun. Nu degeaba te-au dat afară.

GODOT : Eu sînt nebun ? Eu ? Tu ești nebun ! Și pe mine să nu mă faci nebun. Eu nu sînt nebun. Nebun e ăla care scrie. Așa se scrie ? De ce nu te uiți și tu puțin în jur, să vezi cum se scrie ? Unde ai mai văzut tu personaj care să nu apară ? Unde ? (*Pauză. Așteaptă răspunsul.*) Iuda ! (*Se așază*).

SAMUEL BECKETT : Pe mine să nu mă faci Iuda ! N-ai dreptu' să-mi ceri socoteală.

GODOT : N-am dreptu' să-ți cer socoteală ? O, stai să ne-nțelegem ! Sînt singuru' care are dreptu' să-ți ceară socoteală. Drept cine te crezi ? Uite la Shakespeare ! Toate personajele apar ! Pînă și stafia apare ! Tot ce e scris pe foale intră pe scenă. Și tu ? Crezi că mie mi-a fost ușor în tot acest timp ? În definitiv cine sînt eu ? Ce sînt eu ? Cum e posibil să te joci în halul ăsta cu mine ? (*Treptat începe să se smiorcălăscă.*) Mi-ar fi fost de ajuns și un singur minut . . . Și o singură secundă . . . Aș fi putut să spun și eu un singur cuvînt . . . Orice cuvînt . . . De pildă, aș fi putut să spun « nu » . . . Aș fi ieșit pur și simplu la sfîrșit și m-aș fi apropiat de rampă și aș fi spus « nu » . . . Ce s-ar fi-ntîmplat dacă aș fi spus și eu « nu » ? Îți spun că nu s-ar fi-ntîmplat nimic . . . Este că nu s-ar fi-ntîmplat nimic ?

SAMUEL BECKETT : Nu.

GODOT : M-am săturat, pur și simplu m-am săturat ! Cum e posibil să plutești așa la nesfîrșit ? Să fii și să nu fii, în același timp ? Eu asta vreau să te-ntreb, înțelegi ? Cum e posibil să fii și să nu fii ?

SAMUEL BECKETT : Nu știu.

GODOT : Dar trebuie să știi. Cum e posibil să nu știi ? Cineva trebuie să știe. Cine vrei să știe dacă tu nu știi ?

SAMUEL BECKETT : Nu știu. Pur și simplu așa mi-a ieșit.

GODOT : Poate că a fost un moment de rătăcire . . . O zi proastă. Oricui i se poate întîmpla, nu ? Un ghinion . . . Dar lucrurile s-ar putea vindeca . . . S-ar putea face ceva . . . Ți-am spus, nu am nevoie decît de un minut, de un cuvînt, ca să fiu eu însumi . . . (*Scoate un teanc de foi din haină*). Uite . . . Poftim . . . Nu am absolut nici o pretenție . . . Strecoară-mă undeva . . . Oriunde . . . Deschide o paranteză . . . Fă ceva . . .

SAMUEL BECKETT (*răsfoiește foile plictisit și apoi le aruncă*): Inutil. Teatrul s-a-nchis . . .

GODOT (*adunînd foile de pe stradă*): Nu se poate . . . Da' nu se poate să se termine chiar așa . . .

SAMUEL BECKETT : Plesă nu se mai joacă.

GODOT (*rdmînînd cu gestul în aer*): Cum nu se mai joacă ?

SAMUEL BECKETT: N-ai văzut c-am fost dat afară? Nu se mai joacă. Nu se mai joacă nicăieri, nimic.

GODOT: Dar e-ngrozitor, îngrozitor...

SAMUEL BECKETT: Asta e. (Pauză). Nu mai ai o țigară?

GODOT: Mai sînt niște mucuri în tomberon.

SAMUEL BECKETT: Draci! Doar n-am să fumez din tomberon.

GODOT: De ce nu? E tomberonu' teatrului... (Ridică tomberonul și-l răstoarnă). Poftim... Alege...

SAMUEL BECKETT: Nu pot. Mi-e silă.

GODOT (răscolind cu piciorul printre obiectele căzute): Adevăru' e că s-ar putea să ai dreptate... (Preocupat de resturile teatrului). Hardughia se clatină...

Nu mai e ce-a fost... Se vede după tomberon că teatrul se duce dracului...

SAMUEL BECKETT: Ce-i aia?

GODOT: O mască... Nu se mai poartă... (Își aprinde un chiștoc). Ehe, ce vremuri... Ce lume... Cine mai știe azi să țină o mască pe față? (Trage un fum. Se așează lângă SAMUEL BECKETT și-i întinde chiștocul. Șoptit). Am impresia că ne-ascultă careva.

SAMUEL BECKETT (preia chiștocul, trage un fum, se uită în jur): Unde?

GODOT (șoptit): Acolo... În spatele nostru. Un tip. S-a oprit de cinci-minute și ne-ascultă.

SAMUEL BECKETT (trăgînd un fum și înapoind chiștocul): Dă-l încolo!

GODOT: Dacă vrei îi fac vînt.

SAMUEL BECKETT: Nu merită.

GODOT: Îi pocesc mutra. Una-două! Vrei?

SAMUEL BECKETT: Stai liniștit.

GODOT: Vreau să fac ceva pentru tine. Nu suport să te văd așa morcovit.

Trebuie să fac ceva pentru tine. Dacă-l pocnesc măcar o dată ne mai descărcăm și noi.

SAMUEL BECKETT: De ce să-l pocnești? E un om. Tu nu vezi ce pustii sînt străzile? E de mirare că mai trece cîte un om.

GODOT: Și eu am observat că ceva nu e-n regulă cu străzile.

SAMUEL BECKETT: Cînd am venit încoace am trecut prin parc. Cîți oameni crezi că se plimbau prin parc?

GODOT: Cîți?

SAMUEL BECKETT: Trei.

GODOT (trist, fumînd): Am vrut să spun trei, dar am tăcut.

SAMUEL BECKETT: Acu' două ceasuri m-am dus să beau o bere, pe terasă. Cîți oameni crezi că erau pe terasă?

GODOT: Cîți?

SAMUEL BECKETT: Trei.

GODOT: Naiba să-i ia. Am vrut să spun trei și nu știu de ce am tăcut.

SAMUEL BECKETT: Încearcă să te urci într-un autobuz. Pur și simplu simți că-nnebunești. Am venit încoace cu autobuzul. Cîți oameni crezi că erau în autobuz?

GODOT (triumfător): Trei!

SAMUEL BECKETT: Eram numai eu și șoferul!

GODOT: E clar! Totul se duce de răpă.

SAMUEL BECKETT: Șoferul era surd. Cînd l-am întrebat unde trebuie să cobor a ridicat din umeri.

GODOT: Niște bestii. Asta nu mai e lume ca să leși din casă. Cel mai bun lucru e să stai închis înăuntru și să te gîndești.

SAMUEL BECKETT: Uită-te peste drum. Toate ferestrele sînt închise, toate perdelele sînt trase.

GODOT: A mai venit unu'.

SAMUEL BECKETT: Cine?

GODOT (*șoptit*): Un tip. S-a oprit în spatele nostru și ascultă.

SAMUEL BECKETT: Mă doare-n cot.

GODOT: Nu? Mă bucur că te-ai mai înveselit un pic. Dacă vrei mă ridic și... .

SAMUEL BECKETT: Nu, nu... . Mai bine mai aprinde un chiștoc.

GODOT: Lucrul de care mă tem cel mai mult... . mai mult și mai mult... . (*Scormonește*). Înțelegi... . E că mîine n-o să am unde ieși.

SAMUEL BECKETT: Adică unde?

GODOT (*găsește un rest de țigară ceva mai lung*): Adică la teatru. Bat pariu c-or să-l închidă și p-asta.

SAMUEL BECKETT: Or să-l facă depozit de butoaie.

GODOT: Deja mirosea puțin a varză.

SAMUEL BECKETT: Nu e de la varză. E de la canal. (*Se apleacă și pune urechea pe trotuar*). Curge ceva pe dedesubt. Simți cum curge ceva pe dedesubt?

GODOT: Mie mi se pare că stă. (*Ascultă*). Ție ți se pare că se scurge?

SAMUEL BECKETT: Se scurge, dar foarte încet.

GODOT: Uneori, cînd mă trezesc dimineața, mi se pare că ceva se ridică din capul meu și se sparge de tavan. E posibil așa ceva?

SAMUEL BECKETT: Acu' vreo cîțiva ani era să omor pe cineva cu mașina. După ce am reușit să frinez am simțit și eu același lucru.

GODOT: Ce poate să fie?

SAMUEL BECKETT: Nu știu. Poate să nu fie nimic.

GODOT: Bătrîne, să-ți spun ceva. Îmi ești din ce în ce mai simpatic.

SAMUEL BECKETT: Să-ți spun și eu ceva. Îmi pare rău de tot ce s-a-ntîmplat. Dacă vrei poți să intri la sfîrșit, așa cum ai zis.

GODOT: La ce bun? Teatrul a murit.

SAMUEL BECKETT: A murit, n-a murit, eu vreau să intri la sfîrșit. Dă hîrtille.

GODOT: Vax! Important e că sîntem vii.

SAMUEL BECKETT: Nu, nu... . Vreau s-adaug eu ceva... . (*Răscolește printre foi*). Unde e finalul?

GODOT: Bătrîne, ăștia nu merită nici un final. Mai bine îți spun altceva. Am la mine o sticlă de jumate.

(*În tot acest timp trecătorii s-au apropiat de cei doi și s-au oprit să-i asculte. Pînă la sfîrșit lumea va face un cerc în jurul lor*).

SAMUEL BECKETT: E din tomberon?

GODOT: N-are importanță de unde e. Important e că e. Și că e la mine.

(*Scoate sticla din interiorul hainei*). Pentru ce bem?

SAMUEL BECKETT: Bem pur și simplu.

GODOT: Nu, e păcat să bei pur și simplu. În lumea asta e păcat să bei pur și simplu. Îrosești băutura dacă bei pur și simplu. (*Ridică sticla*). Pentru teatrul! Care tocmai a murit.

SAMUEL BECKETT: Naiba să-l ia de teatru... . (*Primește sticla și bea*). Ce mult l-am iubit...

GODOT: Niște derbedei... . Niște ordinari... . Să omori arta... . (*Bea. Efuziv, amețit*). Pot să te-mbrățișez?

SAMUEL BECKETT (*înmulțat*): Acu', în anii din urmă, obișnuam să mă strecor după draperii... . Pindeam din sală, după ușile întredeschise... . O, am iubit o himeră... . (*Cel doi se îmbrățișează*).



GODOT (pe umărul lui SAMUEL BECKETT): Ce-o să facem d-acu'? Totu' se scufundă... Trotuaru' se scufundă... Uite la tomberon: se scufundă-n tro-tuar... O să murlm ca niște șobolani.

SAMUEL BECKETT: Nu murim noi.

GODOT (smiorcăindu-se): N-o să pot trăi fără teatru... N-o s-o pot duce prea mult... În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un cîine dar trăiam... Trăiam peste tot, în fiecare cuvînt... Cum de-au putut face așa ceva? Cum de-au putut închide totu'? Cum de-au putut da oamenii afară? Ce mă fac eu acu'?

SAMUEL BECKETT (privind stînjănit în jur, șoptind): Taci dracului că ride lumea.

GODOT: Care? Cine?

SAMUEL BECKETT (șoptit): Nu vezi? Naiba să-i ia. Nu vezi cîți s-au adunat?

GODOT (șoptit): De unde s-au adunat? Ce naiba vor?

SAMUEL BECKETT: Habar n-am. Important e că s-au adunat.

GODOT: Dacă vrei mă ridic și...

SAMUEL BECKETT: Nu... Nu. Să vorbim. Să mai vorbin. S-o ținem tot așa.

GODOT (mirat, agitat): Eu nu știu de unde ies oamenii ăștia. Strada era pustie.

Doar adineaori era pustie. Cum se pot aduna atît de mulți pe o stradă pustie?

SAMUEL BECKETT: Se poate. Orice se poate. Sînt zile cînd se poate.

GODOT: Uite-i, au început să s-așeze. Eu zic s-o ștergem.

SAMUEL BECKETT: De ce s-o ștergem? Să vorbim.

GODOT: O să fie prea tîrziu. Dacă mai stăm un minut o să fie prea tîrziu. Or să ne sufoce.

SAMUEL BECKETT: Așa, așa... Să vorbim...

GODOT: Despre ce să vorbim, de ce să vorbim?

SAMUEL BECKETT: Să vorbim! Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice.

GODOT (privind înspăimîntat în jur la mulțimea care s-a așezat pe stradă): Doamne, ce să spun?

SAMUEL BECKETT: Întreabă-mă dacă m-au bătut... Între timp îmi scot gheata și mă uit la gheată. Dup-aceea mă întrebi ce fac eu aici. (Își scoate gheata).

GODOT (cu glas hotărît): Ce faci acolo?

SAMUEL BECKETT: Mă descalț. Ție nu ți s-a-ntîmplat niciodată?

(prima replică din Așteptîndu-l pe Godot)

## « Călare pe un mormint și naștere grea »

« Pozzo, va constata Estragon, nu mai cere nimic ». Replica logică, necesară al lui Vladimir este: « Fiindcă și-a pierdut speranța ».

Emblematic și implacabil, ca o cădere a nopții (noaptea redundant-amenințător-salvatoare pentru Vladimir și Estragon, noaptea de care Pozzo fuge mereu, noaptea continuă a lui Lucky), acest răspuns merită o interpretare, chiar dacă, la nivelul imponderabilelor, el poate fi cuprins în spațiul unei formule filosofice. Există, reiterează Beckett după Augustin, o grație acordată și o grație tăgăduită. Cui i se acceptă mîntuirea și cui nu? Și oare Vladimir și Estragon, cei doi « expectanți », sînt atinși de una din cele două grații?

S-a vorbit mult despre teatrul « confuziei ». Beckett însuși a distins între claritate și confuzie. Destinul uman, a « filosofat » el, este confuz. Nu neapărat la nivelul limbajului, al expresiei lingvistice. Sau, doar în măsura în care aceasta semnifică, dincolo de claritatea sensului, confuzia originară pe care acest sens o implică. Beckett nu filosofează. Conceptul filosofic este prea clar, prea circumscris unui sens determinat. Or, pentru el, registrul vieții conține și absurdul, și angoasa și solidaritatea. Dar la un mod confuz. Într-un amestec de tenebre și lumină. Într-o îndeterninare pe care limbajul nu o poate salva. « Sîntem la întîlnire și atît, susține Vladimir. Nu sîntem sfinți, dar sîntem la întîlnire. Cîți oameni pot să spună asemenea lucruri? » Iar Estragon răspunde: « Nenumărați. »

Nu cred că tristețe sau disperare poate fi numită « starea » conținută și emanată de scriitura beckettiană. Tristețea sau disperarea pot avea — și au — un obiect precis determinabil și determinat lingvistic. Și așteptarea poate fi, ea însăși, definită clar ca obiect și ca obiect textualizat. Or, în teatrul lui Beckett, în așteptîndu-l pe Godot . . . nu se așteaptă. Nu există o grație acordată și una tăgăduită. Poate, doar o promisiune a afirmării lor. Dar o promisiune atît de vagă, atît de incertă, încît niciodată nu se va ști cui le sînt ele date. Lui Vladimir? Lui Estragon? Poate lui Pozzo omniscientul sau lui Pozzo orbul? Poate lui Lucky?

Nu există destin uman, vrea să afirme Beckett. Și dacă există, el este, la nivelul individului, confuz. Pentru mine, constată Estragon, trebuie să aducem « o funie ca lumea ». Joc al traducerii, această « funie ca lumea » semnifică mai mult decît pare a semnifica. Lumea este așa cum este. Și tiranică și tolerantă. Blîndă și dură. Tiran sau tiranizat. Mecagătoare sau opacă. Iar individul este ca ea. Blînd și dur. Tiran sau tiranizat. Mecanismul pare de o claritate extremă: individul se comportă după situație. Supus terorii este sclav. Terorizînd devine, este stăpîn.

Abia aici își face loc « morala » fabulei beckettienne. Morală deloc confuză, morală necesară, pentru că, oricum am întoarce-o, teatrul lui Beckett este fabulă. Și o fabulă are « morala » întotdeauna clară. Chiar dacă lumea, chiar dacă indivizii nu învață niciodată nimic.

« De fapt, — întreabă, pentru Estragon, Vladimir, — ce trebuie să facă? » Iar Pozzo, neajutoratul, tăgăduitul acum Pozzo răspunde: « Să tragă mai întâi de funie, cu grijă firește, să nu-l sugrume. De obicei, asta-l face să se miște. Dacă nu, să-i tragă câteva picioare, mai jos de pîntece și în obraz, pe cît se poate. » Este vorba, firește, de « sclavul » Lucky, de « stăpînul » Lucky, de hamalul geamantanelor cu nisip Lucky, de Incoerent-aparentul și coerent-haoticul în discurs Lucky. De Godot cu alte cuvinte. De cel pe lîngă care trecem în fiecare zi, de cel care sîntem în fiecare zi, de cel pe care-l uităm în fiecare zi.

« Sigur că sînt Pozzo », afirmă cu sublimă uitare Pozzo. « Același de ieri? » întreabă Vladimir. « De ieri? » se miră Pozzo. « Nu-mi amintesc să fi întîlnit pe cineva ieri. Dar mîine n-o să-mi amintesc că am întîlnit pe cineva astăzi. Nu te baza deci pe mine, dacă vrei să te informezi. Și-acum, ajunge. Drepti ! ». Cum poate fi sigur Pozzo că este Pozzo? Și de ce « orbul » Pozzo nu se comportă altfel atunci cînd « vede » situația, decît văzătorul Pozzo?

Pentru că el însuși este Godot. Ca și Lucky, ce trebuie dus la tîrgul Mintuitorului. Ca și Vladimir sau Estragon. Godot nu mai vine pentru că este. Ori pentru că a fost întotdeauna și niciodată. Pentru că fiind n-a fost.

Nu există grație acordată și grație tăgăduită. Sau există deodată. Stăpînul devenit sluga slugii, terorizatul terorizînd și fiind terorizat de teroare, cerșetorul impunînd cantitatea darului cerșit, dictatorul bolnav cerșind mila celor ce-i așteaptă alienantele decizii sînt semnele confuziei. Între acordat și tăgăduit. Între dat și cedat.

Teatrul lui Beckett este un teatru al derizoriului. Nu oricare derizoriu. Nu doar al tranziției fără finalitate. Pentru că o teleologie este conținută. Ca « morală ». Fabula va exprima tot timpul, fără să fie confuză, confuzia. Acea « umbră » dintre « esență și existență », dintre « demență și rațiune », cum o poetizează alt concetățean al lui Beckett în « lumea umbrelor ». Dar morala este clară: lumea nu învață nimic. Din propriile-i greșeli, din propriile-i reușite. Din grandoaarea și mizeria ei. Din autoflagelarea ei masochistă. Pozzo are dreptate: « ... Și acum, ajunge. Drepti ! ». Dar pentru ce?

Nu, Beckett nu protestează, Beckett nu contestă. Doar constată. Bun ori rău, Godot nu mai vine. Nu are de ce, întrucît venind — și a venit ! — nu a rezolvat nimic. Nu trebuie să-l mai așteptăm pe Godot. Godot este, a fost, va fi. Dar n-o să-l știm niciodată. Morala este individualistă și crudă. Fiecare pentru sine, pentru că fiecare este Godot. Mintuitorul recunoscut și uitat. Învîgătorul care a pierdut și învinsul cîștigător. Ordonînd fiecare o lume ce ne aparține și ne este refuzată după cum reiese din cuvintele « gînditorului » Lucky.

Beckett are dreptate cu « morală » lui. Numai învățîndu-se pe sine, umanizîndu-se, omul se mintuiește. Dacă poate. Discursul lui Vladimir, spre final, este probatoriu: « Să fi dormit eu, pe cînd ceilalți sufereau? Și în clipa asta, dorm? Mîine, cînd am să cred că mă trezesc, ce-am să spun despre ziua de azi? Că împreună cu Estragon, prietenul meu, aici, în locul ăsta, l-am așteptat pe Godot pînă s-a făcut noapte? Că Pozzo a trecut cu sluga lui, și că ne-a vorbit? Sigur. Dar ce-o să fie adevărat din toate astea? (...) Călare pe un mormînt și naștere grea. Din fundul gropii, visător, grăparul pune lanțuri și cătușe. Avem timp să îmbătrînim. Văzduhul e plin de țipetele noastre. Dar obișnuința e o mare surdină ... »

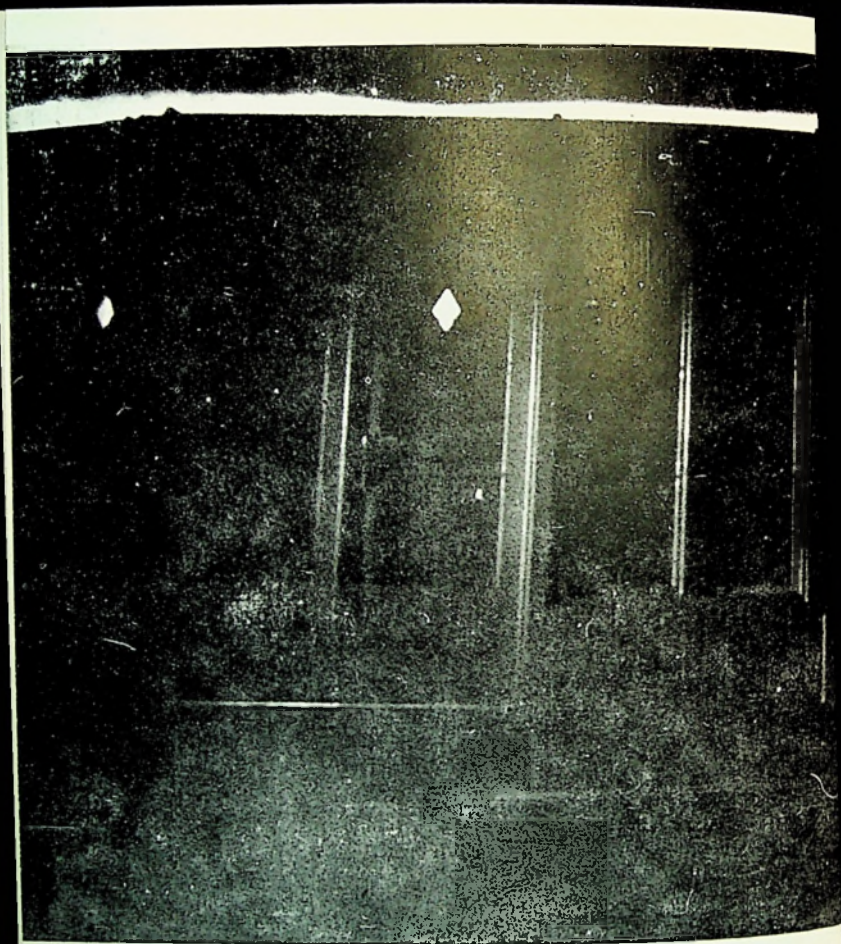
Este fără speranță acest derizoriu al obișnuinței? Este această amnezie, acest somn născător de monștri, fără trezire? « Saltă-ți pantalonii ! » îi strigă Vladimir lui Estragon. « O-ntindem? » se întreabă tot el. « Hai » spune coechipierul, Dar nu se mișcă din loc.

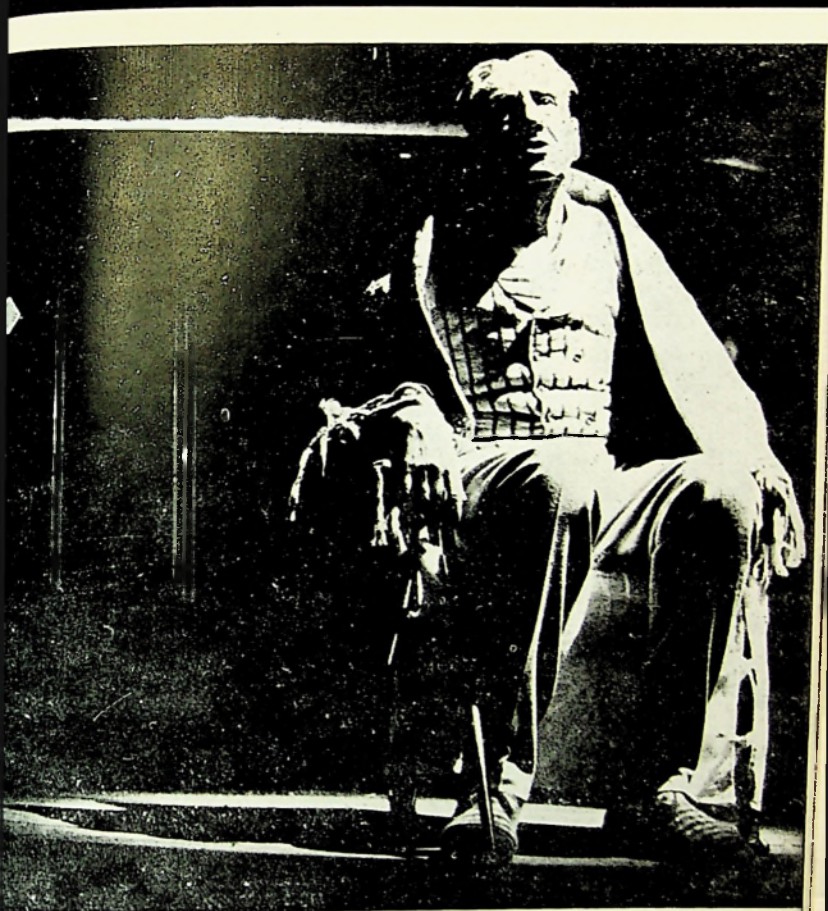


## INTERFERENȚE

### ÎN ARIA TEATRULUI MODERN







Imagini din spectacolul *Livada cu vișini*, regia Lucian Pintilie, scenografa Paul Bortnovski, la „Teatrul Bulandra”, din București, stagiunea 1967 — 1968

◄◄ Clody Berthola (Ranevskaia)

▲ Nicolae Secăreanu (Firs)

◄ Clody Berthola și Petre Gheorghiu (Lopahin)

Clody Berthola, Nicolae Secăreanu și Ion Besoiu (Iașa) ►





## Un arc al surîsului CEHOV—BECKETT

Titlul transparent al *Livezii cu vișini* este de fapt *O, ce zile frumoase !*; este istoria deci a unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile, este mai precis istoria unui mod de a muri, a unuia din modurile posibile. Există agonii înfricoșătoare, altele lente, muzicale, dulci, plăcute în măsluirea lor perfectă. Cantitatea de suferință înseamnă, conform unei vechi ecuații, știute și răsștiute, cantitatea de luciditate echivalentă. (Personal, cred azi că e vorba de un anume tip de luciditate, crispată, orgolioasă — pentru că într-o aspirație mai înaltă a conceptului, *luciditate* înseamnă seninătate, tot ca la Beckett; dar această identificare se petrece la o foarte de sus spirală a contemplării). În mod obișnuit însă nimeni nu privește soarele fix în ochi, există o tehnică a agoniei, o savantă tehnică de lumini care disimulează atrocitățile, definițiile, sticloasele prăpăstii și transformă moartea într-un vis cu sonorități de « boîțe à musique ». Agoniile au întotdeauna ceva macabru și idilic din pricina morfinei. *Inconștiența poate fi o asemenea morfină*.

*Inconștiența-morfină este tema spectacolului meu*. Liubov Andreevna se scufundă în nisip împrăștiind surîsuri, dar în ochii ei strălucește morfina.

Scufundarea în nisip încetează de a fi un fapt real. Reală este contemplația aceluia timp mitologic, timp paradisiac, timp de aur — copilăria, « Copilăria mea, puritatea mea », exclamă ea lunecând în nisip. Deasupra trupului ei lent înghițit, se aude muzica sferelor și există o duioșie a obiectelor

și spațiilor, pentru că totul poartă rezonanța morfinei, în timp ce nisipul îi cuprinde buzele. Acesta este evident un mod de a muri, un mod banal, foarte omenesc, de altfel foarte larg răspândit.

Cîți oameni au tăria de a alege o agonie atroce și lucidă? Și de ce ar alege-o?

Cînd este o ființă omenească, mai mult decît în preajma morții, înconjurată de minciună și cînd aspiră mai mult spre ea? Această înconștiență — morfină, ca o rație *vitală* — în timp de calamitate — se află egal distribuită la toate personajele (cu o singură excepție, a lui Lopahin, care-și plătește însă luciditatea cu cea mai amară înfrîngere — victoria searbădă, fără gust, ca în poezia lui Ritsos *Învîgătorul*.)

De fapt toți delirează. Ideologic sau sentimental. Delirurile sînt liniștite sau violent fanatice. Delirurile lui Gaev sînt liniștite și senine, cele ale lui Trofimov, acest fanatic castrat, de o imensă bunătate paralizantă, sînt violente, agresive, dar flagelarea lui nu sfîrteacă dureros, ci înfioară plăcut ca în anecdote. El este un Robespierre fără adversari, un Robespierre care explică revoluția lui Bourvil și Funès: « *Unde sînt orașele? Unde sînt biblic-tecile?* » — răcnește el feroce într-un amurg, splendid de altfel, spre acești boieri înconștienți de porțelan. Iar acești boieri au toți un sentiment de culpabilitate la fel de plăcut ca sentimentul provocat de apusul soarelui. Rămăs singur cu iubita lui o masacrează cu sloganuri, expresie egală a înconștienței și ingenuității lui, iar ea, culmea, are o înaltă excitație erotic-ideologică. Este, trebuie să recunoaștem, una din formele cele mai alienante ale înconștienței, această înconștiență a discipolului, a Aniei, dulcei, prostituței de Ania, înconștiență prelungind-o amplificat pe cea a profetului năuc, și care în fond, refuzîndu-se șoaptelor ademenitoare ale *trecutului*, se abandonează unui alt drog, unui timp și mai idilic și mai desăvîrșit mitologic și ireal: viitorul. « Vom citi în serile de toamnă multe, multe cărți și în fața noastră se va deschide o lume nouă, o lume minunată ». Ca în Beckett toate personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice — trecutul și viitorul, care prin contemplare prelungită se echivalează. Nimeni nu semnifică noul în piesă, Trofimov nu este Nil, Cehov nu judecă personajele piesei în perspectiva unor criterii care pot aparține unuia sau altuia din eroii dramei. Criteriile sînt undeva în afară. Înconștiența e generală și toate nuanțele delirului există în această istorie a agoniei, pînă la cele violente de vodevil (delirul lingvistic al lui Epichodov, delirul bovaric al Duniașei, delirul ludic carnavalesc al Charlottei) toate deci, repet, pînă la cele violente de vodevil — dar repet cu extremă prudență PÎNĂ LA...

Cehov a intitulat această piesă « comedie » și cuvîntul acesta a început o viață a lui proprie, distrugătoare de sensuri, semănătoare de confuzii.



Un cuvînt care a scăpat din matcă. Distrugător ca un animal scăpat din cușcă. Spectacolul inconștienței omenești este evident un spectacol comic — dar cine nu este însemnat de această inconștiență, cine dintre noi poate pretinde că nu a cerșit măcar o dată această morfină, ceață tandră care tulbură plăcut obiectele și sentimentele? De pe poziții necruțătoare, dure, spectacolul acesta e comic, stupid, de o fără limită bufonerie; cine își poate lua însă libertatea de a judeca necruțător această lume care lunecă în nisip cu ochii înlăcrămați de imaginile copilăriei sau de alte fantasmе care colorează lunga așteptare a lui Godot.

Cîțiva ani în urmă poate mi-aș fi bătut joc din plin de această «lune-care». Dar cred că o astfel de radicalitate devine mai ridicolă decît banala, blînda agonie. Comedia pe care o voi face în această piesă — și anunț pe această cale pe amatorii de spectacol bufon, ilariant de cele de mai jos — este o comedie în care va exista tandrețe pentru această lentă înghițire a nisipului, sugestia unei solidarități. Peste orice agonie — atroce sau idilică — se înalță un același arc limpede și abstract al surîsului, iar sub acest arc îi aflăm împreună pe Cehov și Beckett. Cam așa simt eu astăzi. Cu atît mai mult cu cît și pentru mine copilăria și viitorul sînt două timpuri perfect ireale, de tipul *O, ce zile frumoase !*. Îmi doresc bineînțeles să rămîn obiectiv și să găsesc exact măsura acestei comedii stranii, magice.

(Contemporanul — 3 noiembrie 1967)

Așteptîndu-l pe Godot în vizlunea scenografică a lui Paul Bortnovski (pp. 180, 183)



## Spații paralele:

## IONESCO — BECKETT

Cînd, în iarna anului '79, am început lucrul la mult așteptatul *Godot* pentru Teatrul Național, mă întorceam de fapt pe un teritoriu în care, cu aproape două decenii în urmă, trăisem substanțiale și tulburătoare experiențe artistice. Acel teritoriu minat, al incertitudinilor și neliniștilor existențiale, pe care teatrul absurdului, cu optica sa insolită, cu derutantele sale alunecări și paradoxuri îl adusese sub lumina reflectoarelor. Regele *moare*, căci de el este mai ales vorba, poem al singurătății, tragedia absurdității condiției umane, a fost materia primă a unei aventuri artistice care, așa zice, a marcat efectiv o etapă în evoluția gîndirii mele teatrale.

Alcătuirile pe care le-am ridicat atunci, la începutul anilor '60, pe excelenta scenă (italiană) a Sălii Comedia își propuneau să slujească acest extraordinar text dramatic, exprimîndu-l în special ca stare: ca stare fundamentală unică, cît și ca sistem diacronic de stări izvorîte din jocul strălucitor și sfișietor al discursului său. În proiectul propus și înfăptuit, pătratul aproape vid al platoului scenei (nimic altceva decît o pardoseală de marmură de un gri nedefinit și, ca o insulă, platforma, tot de marmură, a tronului, cu cîteva trepte clobite) era înconjurat pe cele trei laturi ale scenei, pe toată înălțimea lor, de imense fotografii care, definind pereții și plafonul palatului, instituiau o imagerie dominatoare, măreață, apoteotică. Amestec nedefinit, haotic de Imagini, frînturi de arhitectură și pictură barocă, statui cu detalii carnale, reproduceri de artă academică grandilocventă de sfîrșit de secol, Imagini « de actualitate » cu orgolioase-desuete înfăptuiri tehnice ale veacului trecut, bucăți indescifrabile din ziare etc. . . . Întrucîtva un fel de eșantionaj, de listă abreviată a vanităților regale . . . poate nimic altceva decît proiecția microfilmelor de care muribundul Béranger nu voia să se despartă, ținîndu-le strîns în mîna sa chirclită. Aceste fotomontaje alb-negru, atîrnînd din înaltul turnului scenei aveau ceva din aerul fastuos și virtuozitatea frescelor unei « Judecăți de apoi » baroce, dar respirînd în compunerea lor dezordine, neglijență, cu zone clare și zone confuze, cu suprainpresionări și Imagini greșite sau repetate, asocieri



bizare, ambiguități determinate de obsesii sau de fetele unei memorii înșelătoare. Totul perceptibil în genere în lumina crepusculară de clarobscur ce domină spectacolul, sau, uneori, pentru o clipă, în străfulgerări de lumină catastrofică. Deliberata precaritate tehnică a decorului, fotografiile imense lipite pe simple pinze negre, nerigide, cu tendințe de exfoliere și ulcerare, suspendate ca niște coji în vidul scenei, cele câteva șiruri de lacrimi de cristal curgând din invizibile, fastuoase lustre delabrate, pinze de păianjen agățate de țevile ce străbat înaltul scenei și coboară la radiatoarele unei instalații de calorifer de mult înghețate — minau surd de la început înșelătoarea măreție fastuoasă, făcând ca spectatorii să descopere treptat semnele decrepitudinii și prefigurarea prăbușirii inexorabile. Pe zbugiumul agonic al lui Béranger, pe sunetul amplificat pînă la exasperare al bătăilor inimii începea degringolada catastrofică, se prăbușeau zone întregi din decor, creînd goluri care se deschideau spre întunericul inexistenței și ajungînd, treptat, pe măsura apropierii morții, ca toate aceste imagini, vestigii ale realului, să se resoarbă, să dispară în întuneric.

În acest răstimp, regele, rînd pe rînd abandonat de personajele din scenă și rămas singur, așezat pe jerpelitul său balansoar Thonet — tronul său derizoriu — înceta să mai lupte. Planșeul de marmură, în care apăruseră fisuri amenințătoare, se îndepărta într-o mișcare lentă, parcă tectonică, în cele trei direcții, purtînd frînturi din treptele tronului care ultim, ca o insulă plutitoare, va fi absorbit apoi și el în hăul ariërescenei.

Am insistat asupra acestui patetic scenariu vizual care mi se părea de o deosebită adevărate, pentru a pune în evidență cît de diferit era, pentru o problematică asemănătoare, universul scenic cerut de Samuel Beckett în *Așteptîndu-l pe Godot*. Mi se pare că din apropierea ultimelor momente ale Regelui, din apropierea acceptării ideii morții și totodată a denudării teatrului de emfază vizuală și spectaculos începe teritoriul genial și misterios al lui *Godot*. Este evident vorba de diferențe profunde de substanță între aceste două imense poetice drame ale absurdului condiției umane.

La un prim nivel de lectură aș zice, poate glumind, dacă se poate glumi cu lucruri atît de mari, că este vorba de o diferență temperamentală între acești muribunzi.

La un alt nivel, mai profund, cred că este o totală deosebire între destinele lor: Regele — izbăvit dar fără speranță, Gogo și Didi — mînați de speranță, dar fără șansă de izbăvire. Proiectați pe aceeași vacuitate cosmică, pe aceeași exasperantă solitudine, supuși acelorași indecizii sfîșietoare, cloșarzii lui Beckett sînt ființe care, pe drumul agoniei lor, nu trăiesc zbugiumul-apocaliptic al lui Béranger, nu străbat exaltări apoteotice și nici spaimele prăbușirii. Nu sînt bîntuiți de amintiri, de imagini ale mărețiilor și frumuseților vieții — aceasta poate și din cauza ratării lor, a condiției lor sociale. Ei nu au orgolii, vulgaritatea lor este absorbită — absolută de imensa lor inocență, zburierile lor sînt surde, estompate, intensitatea disperării lor este dublată de paradoxala persistentă a unei speranțe difuze, fără de sfîrșit.

Distanțați de pasiuni, Vladimir și Estragon, cuprinși de o « imensă oboseală », trăiesc cumva în afara timpului, într-o cumplită lume fără evenimente. Trecerea timpului peste această lume, dacă are uneori alunecări sau ritmuri anarhice, ca și la Eugen Ionesco, nu face decît să acuze nemîșcarea. Cele două zile, cu simetriile și asimetriile lor, sînt un eșantion, un episod din șirul lor nesfîrșit, « drumul » desemnat de Beckett, locul pe scenă este o frîntură din calea, și ea fără de sfîrșit, pe care ei nu vor fi în stare să înaltimeze. În fapt, un spațiu contractat, concentrat, încremenit.



În această stare de agregare sau de dezagregare nu este nevoie de nimic din arsenalul imagistic al « Regelui » care moare. Vacuitatea, prezentă și acolo, așezându-se prin întineric realitatea, este aci difuză, prezentă în fiecare gest, în fiecare semn. Este nevoie de puțin, de cât mai puțin.

Aceasta nu înseamnă, din punct de vedere scenografic, renunțarea la expresie, acceptarea indifferenței plastice specifice rutinei recitalului de actor, ci înseamnă concentrarea maximă a materialului expresiv.

Spectacolul a fost pus în scenă în sala « Atelier » a Teatrului Național, într-un spațiu neformalizat, nearhitecturizat, cu prezența inevitabilă a unui gril general cu întregul său inventar tehnic.

Dezghiocată din cutia scenei italiene, în care însuși Beckett își văzuse piesa scriind-o, suprafața de joc îndeamnă la relații noi, directe, construcții mentale noi. Un dreptunghi de pînză gri zvîrlită nepăsător pe podeaua sălii, spectatori pe bănci, pe cele două laturi lungi, două pînze gri atîrnate paralel cu laturile scurte ale dreptunghiului prin care se intră și se iese. Sub cearșaful de pe podea, care nu se voia nimic decît marcarea a unui spațiu magic de joc, vagi pulsații ale solului, coline în pantă lină, ce se pierd în suprafața orizontală — întrucîtva amintind de universul formal al lui Noguchi —, cea mai înaltă, de cîteva palme, menite să creeze raporturi expresive și puncte de sprijin pentru actori. Printre coline, sub pînză, aruncate, mici bucăți de polistiren expandat, posibile urme patetice ale unui grohotiș cosmic. Sub lumina cîtorva reflectoare orizontale, acest spațiu de joc, acoperit cu pînza-giulgiu, capătă ceva din misterul și deznădejdea peisajului lunar, care este un fel de mostră de peisaj « de dincolo ».

În acest spațiu aflat la limita vacuității totale, copacul. Siluetă exasperată, arbore al lui Iuda, nu-l credem o bună bucată de timp decît semn al împietririi și al morții. El poartă însă în sine miracolul speranței, apariția neașteptată a celor cîteva plîpînde frunze fiind, după mine, tot atît de importantă ca și apariția copilului Înger, copilul mesager al lui Godot.

Accesorii, — singurele, cele purtate de Lucky, între care, notabil, scaunul lui Pozzo, din nou un Thonet din prima ediție vieneză, care, aproape imaterial, aproape semn, a căpătat, ca și balanșorul lui Béranger, o tentă de atemporalitate poetică, scaun care va fi așezat, dominator, pe vîrfurile celei mai înalte coline.

Deasupra, cerul. Poate concesie anecdotică dacă era realizat în scena italiană, aici el este proiectat în cîteva momente de lirism patetic, peste tot, peste obiecte, peste pereți și grilul tehnic, peste spectatori: nepăsător miracol elementar, imperfect, în spiritul pușlînătății și golirii ce stăpînește întregul. Și undeva, în spatele uneia din pînze, luna. Un disc luminos, ridicîndu-se anarhic, cînd încet, cînd precipitat, pe o traiectorie imprevizibilă.

Cam atît. Totul contaminat de tăcere, de o rețineră de la artificiu, de la spectaculos.

Sub lumina reflectoarelor, care uneori orbesc sau solarizează imaginea, admirabilii actori Estragon — Moraru și Vladimir — Dinică, întreprind cu imens har și tristețe clownescă nesfîrșita așteptare a izbăvirii. Față de exasperanta monotonie a existenței lor agonice, Pozzo — Sticlaru și Lucky — Gonța apar disturbator, interpreți excelenți purtători ai unui mesaj haotic și enigmatic, mărind prin contrast senzația de stagnare exasperată. Sub conducerea lui Grigore Gonța, cu o rară fervoare, timp de ani de zile, aceștia au polizat un proiect regizoral inițial poate remarcabil, dar care nu disprețuia artificul. Este, pentru mine, o efectivă bucurie de a fi contribuit la apropierea de esențe, la crearea dimensiunilor finale ale acestui Godot.



# riverside

RIVERSIDE STUDIOS MONTHLY NEWSLETTER

# JUNE

FREE

NOW OPEN 7 DAYS A WEEK



MAX WALL IN KRAPP'S LAST TAPE — PHOTO STEPHEN MOKRETT/ARTS & CRAFTS

**SAMUEL BECKETT CELEBRATION DOUBLE BILL**  
**MAX WALL IN KRAPP'S LAST TAPE PLUS ENDGAME**

GALLERY — **INTERFERENCE** • JOHN WILKINS  
DANCE — **RESEARCH & NAVIGATION** • ROSEMARY BUTCHER  
WRITING — **JOHN PILGER** • FEMINIST POETRY

JAZZ • KIDS SHOWS • WORKSHOPS • CLASSES • BOOKSHOP • BAR • RESTAURANT

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

## VALENTIN SILVESTRU

### Paradoxul tragi-comic

Sînt îndemnat să vizionez *Așteptîndu-l pe Godot*, la « Théâtre de Babylone », piesă care face senzație la Paris de trei ani. E scrisă de un irlandez, Samuel Beckett.

Sala e neprietenoasă, pauperă, scena mică; public puțin. Senzația e nelămurită; actorii sînt admirabili prin firesc și maliție, dar lucrarea e tragică. Acțiune nu e, ba chiar pare că autorul evită să sugereze mișcarea. Conversațiile prelungite interesează; de la un moment dat însă oboiesc. Lucien Raimbourg și Pierre Latour, doi vagabonzi, « clochards », așa cum îi întâlnești pe cheiurile Senei, pe poduri, în scuaruri și parcuri, sînt neliniștiți și apatici, flecari și introvertiți, realizînd compoziții de o naturalețe încîntătoare. Albert Rémy și Jean Martin, stăpînul și sluga sa — pe care o mîină cu biciul — sînt atît de meticuloși și expresivi încît le percepi mai fiecare gest. Ei reprezintă șocul care sparge monotonia dialogurilor susținute de vagabonzii aflați pe un teren rond, pustiu, străjuit de un pomișor eliptic, cu doar cîteva frunze aurii. Personajele au maximă generalitate, încărcate fiind de omenie, de disperare, bravînd disperarea, alungînd-o cu zeflemele, lăsîndu-se covîrșiți de ea. Dar cred că nu textul le dă atîta bogăție, cît regizorul, Roger Blin, care-i conduce cu metronomul, într-o rigoare a desfășurării ce impune și cu o stăruință pe efectul tragicomic ce captivează.

Voi scrie în cartea mea *Teatrul Național « I. L. Caragiale » la Paris* (1956), — după notele din jurnalul personal — că unii din artiștii români cu care am asistat la spectacol s-ar arătat rezervați — ca și colegi de-ai lor francezi. Piesa mi s-a părut atrăgătoare, stranie, cu măduvă filozofică. Godot, personajul care nu apare, e cel ce hotărăște destinul oamenilor din scenă. Dacă ar sosi la întîlnire, i-ar face fericiti. Dar ei îl așteaptă în zadar, două acte, incapabili să părăsească locul pustiu unde se află. Unul din ei va încerca să se sinucidă. Amîndoi sînt apăsăți de o viziune sumbră. În primul act mi se părea că scriitorul crede în posibilitatea realizării acelei aspirații spre fericire și-l condamna pe sălbăticiu stăpîni de suflare ce-și înjosesc, în mod absurd, servitorii. În al doilea act, impresia mi se spulbera: Beckett voia să convingă că oamenii nu pot cunoaște adevărul și nu pot dobîndi fericirea, nu au niciodată teren sigur sub picioare, de aceea nici nu pot acționa. Slugile sînt condamnate de soartă să fie veșnic legate de stăpîn. Li se oferea personajelor, reduse la neputință, exasperate, trăind într-un univers fantomatic, soluția sinuciderii — pe care o întîrzie numai o nădejde iluzorie.

După ce am citit piesa — și altele — și am văzut o bună parte din scrierile dramatice ale lui Beckett pe scenele românești și străine, la Paris și la Londra, la Belgrad și la Helsinki, în Canada și în Polonia, am căpătat o perspectivă mai cuprinzătoare asupra acestel grandioase opere contemporane, de o netedă singularitate. De alt-



minteri, în cazul autorului au avut loc multe schimbări de optică, prin ani. Și nu știu dacă e greșit a spune că dramaturgul însuși și-a modificat, de-a lungul vremii, unele opinii despre propria sa persoană și despre scrisul său. E în firea lucrurilor. . .

E celebru, azi, mai ales ca dramaturg, configurativ pentru ceea ce s-a numit «avangardă» sau «teatrul absurdului». Dar *Așteptându-l pe Godot* a fost respinsă de toți editorii și de toți directorii de teatru cărora le-a fost prezentată. O scrisese într-o lună; i-a trebuit un an ca s-o vadă jucată.

Totuși, prima sa piesă nu e aceasta, ci *Eleutheria*, în trei acte, în care scena e împărțită în două: în stînga o familie întreagă discută, îngrijorată, despre soarta fiului, care pare a nu manifesta atracție pentru vreo activitate practică; în dreapta, tînărul în chestiune, luminat de un reflector, stă în pat. Nu va spune nimic, va rămîne tot timpul nemișcat, iar la sfîrșit se va răsuci cu spatele spre public. «N-a ieșit niciodată din cartioanele sale» spune un biograf despre piesă. Altul pretinde însă că a primit-o chiar de la autor spre lectură, în vederea unei posibile puneri în scenă. În monografia Beckett de John Fletcher și John Spurling, *A study of his plays*, London, ed. Methuen, 1972, excelentă cronologie a carierei scriitorului și bibliografie, cu studii asupra pieselor *Cuvinte și muzică*, *Spune Joe*, *Sfîrșit de partidă*, *Du-te-Vino*, *Comedie*, *Cenușă*, se susține că piesa n-a fost montată. Dar din Beckett de Ludovic Janvier, Paris, Ed. du Seuil, 1979, sau din *Conocer Beckett y su obra* de Aránzazu Usandizaga, ed. La Vanguardia, Barcelona, 1980, reiese că ar fi fost pusă în scenă.

Premiera pariziană a piesei *Așteptându-l pe Godot* s-a datorat, în bună măsură, atașamentului și tenacității lui Roger Bolin. Avea cam aceeași vîrstă ca autorul. Frecventase mișcarea poetică suprarealistă, fusese prieten cu Antonin Artaud și cu Jean Louis Barrault — căruia îi sprijinise esențial debutul și cu care studiase arta pantomimei. În 1949, *Sonata spectrelor*, îl impuse și ca regizor de avangardă. Tot el asigură și succesul lui Arthur Adamov. După triumful lui *Godot*, Beckett i-a încredințat toate piesele sale mari: *Sfîrșit de partidă* (1957), *Ultima bandă* (1960), *Oh les beaux jours* (1963). Același Blin l-a scos la rampă și pe Jean G  net.

E de reținut că aproximativ în anii 55—75 Beckett   i-a montat de c  teva ori singur textele, în R. F. Germania   i în alte țări, a scris o piesă pentru televiziune — o comedie cu final sinistru, dar mai serioasă   i mai plină de detalii concrete dec  t altele, *Toți cei care cad* — a creat, împreună cu regizorul american Alan Schneider, un film, numit chiar *Film* (prezentat la Veneț  a   n 1965). Cei care au lucrat cu el pe scenă ori pe platou evocă un om auster, taciturn, dar grijuliu cu amănuntele, deloc aerian, ț  in  nd foarte mult la respectarea indicațiilor sale de decor, mișcare, sunet. Walter D. Asmus a păstrat un «Jurnal de repetiții» la *Godot* montat de Beckett în 1975, la Teatrul Schiller din Berlinul de Vest (fragmente ale «Jurnalului» s-au publicat   i în românește, în Caietul Teatrului Național din București, nr. 50). Ce e notat printre altele? Autorul-regizor   i cere pictorului ca Vladimir să poarte «un pantalon în dungi, care   i vine bine, cu un sacou negru», în schimb Estragon «va purta un pantalon negru, care   i vine bine, cu un sacou în dungi, care îl este prea mare». Li se explică oarecum sibilinic actorilor de ce aș   și nu altminteri: «Estragon este pe p  m  nt, el sugerează piatra. Vladimir, în schimb, este ușor orientat către cer. El sugerează pomul». Ar mai vrea ca întreaga piesă «să se desfășoare pe un plan înclinat». Li se atrage atenția interpreților că «  n prima parte este vorba de nepăsarea cerului, o apatie a universului». Față de stupoarea actorilor, regizorul «  și dă silința să fie cât mai clar în explicații» și, la întrebările lor mai terestre, acceptă să definească tema generală a monologului lui Lucky: «Ar fi aceea că există primejdia ca omul să se diminueze pe sine sub un cer îndiferent și pe un p  m  nt care ar deveni nesigur, primejduit». După ce am văzut un set de diapozitive — puse la



dispoziție cu amabilitate de consilierul literar al Teatrului « Schiller » — mi-am dat seama că Beckett-regizorul preluase, în fapt, misanscena lui Roger Blin, pe care o considerase, de la început, ideală. De asemenea, decorul și, în linii mari, costumele.

Tot Roger Blin a regizat și *Sfârșit de partidă* (pe care autorul a scris-o timp de doi ani). Reprezentația s-a vădit sesizantă pentru specialiști, mai puțin pentru public. O cercetătoare, Myriam Louzon, i-a consacrat un studiu extrem de minuțios, publicat fragmentar în volumul colectiv *Les voies de la création théâtrale*, 5, CNRS, 1977, examinând spațiul propus de autor, categoriile scenice ale trăsăturilor fizice, mobilității, vieții vegetative a personajelor, câteva paradigme esențiale, ritmul, tonurile etc

De-a lungul anilor am încercat să înțeleg mai apropiat această dramaturgie și să-i deslușesc intenționalitățile; mi-am schimbat unele puncte de vedere. Când Uniunea Ziariștilor din România a hotărât să prezinte într-un cadru experimental, într-o săliță din sediul ei, din Calea Victoriei, prima piesă beckettiană la noi, *Oh les beaux jours*, tradusă de I. Igiroșianu, jucată de Ana Barcan, cu sprijinul lui Dumitru Onofrei, mi s-a propus să conduc un simpozion-prefață, întrucâtva explicativ, despre « Teatrul modern ». Cu acest prilej, — în care invitații, adică Radu Beligan, Ion Lucian, Amza Pellea și cu mine, am vorbit despre mai multe, — a existat o străduință comună de a semna și alte aspecte decît cele abordate îndeobște critic, în presa culturală a timpului. Creația marelui irlandez a fost discutată ca un fenomen de anvergură, solicitînd o situație complexă și un conspect filozofic, nu numai estetic. Spectacolul, așezat în perimetrul modest al locului ateatral și dispunînd de un aparat scenic sumar, a fost merituos ca început și propunere. Actrița desfășura un joc bogat, flexibil, săvîrșind interesante treceri prin stări, modulînd cu finețe tonalitățile, valorînd ironia beckettiană, candoarea personajului. Poate că nu se realiza acuitatea tragică, dar ființa aceea chinuită, sfîrșindu-se într-un crepuscul fără măreție, emana o tristețe totuși percutantă și oferea multiple sugestii pentru înțelegerea spiritului lucrării, cam în sensul în care își propusese și esteticianul Theodor W. Adorno să-l explice (*Tentativa de a cuprinde Beckett*, în « Caietul Teatrului Piccolo » din Milano — unde și Beckett însuși oferea, altminteri cu zgîrcenie, un indice hermeneutic, sub titlul *Universul ruinei*).

O a doua reprezentație românească, la Teatrul « Bulandra » (1985), cu Irina Petrescu (regia Mihai Măniuțiu), a căutat un alt fel de impact cu piesa. Chipul frumos, tînăr și tonusul vital al actriței apăreau derutante. Simplitatea căutată a expresiei ducea la o anume monotonie. Se reliefa însă, subtil, ironia beckettiană. Un gest ultim — nerealizat — a coborît dezbaterile la o cotă prea terestră. Rămînea în memorie ingenuitatea femeii, care pierdea cu o înconștiență suavă. *Ultima bandă* a fost montată modic la Baia Mare, în 1969, împreună cu piesele *Ripa albastră* de Leonida Teodorescu și *Curierul de seară* de Romulus Vulpesco.

Cea mai interesantă experiență românească — și de cea mai amplă audiență — a fost, neîndoindu-ne, aceea a Teatrului Național cu *Așteptîndu-l pe Godot*, în regia lui Grigore Gonța, avîndu-i în distribuție, în rolurile Didi și Gogo, pe Gheorghe Dinică și Marin Moraru. Spectacolul îi lipseau fiorul existențial și reverberațiile semnificante, era însă bine încheiat scenic. Punea în lumină sarcasmul plesei. Și torpoarea eroilor — dacă le putem spune așa, căci mai degrabă sînt antieroi, oameni fără identitate, sugerînd inacțiunea ca mod de viață. Cum ceilalți actori aveau măriere diferite de ale primilor, discordanțele stilistice agravîndu-se mereu, nu s-a putut stabili între interpreți vreo relație distinctă, dincolo de cea obligată de meserie. Piesa somează însă la precizie a reacțiilor — și înălțurii lor — la gradări studiate și, firește, un anume mister, în a cărui absență peisajul nu-și divulgă formele de relief și nici personajele caracterul dilematic.

Nu puțini critici europeni și americani și-au modificat în timp convingerile (și dubiile) în legătură cu opera lui Beckett. În *Littérature d'aujourd'hui* (Union Générale d'Éditions, Paris), Pierre de Boisdeffre se întreabă (în 1958 — și, din nou, în ediția revizuită din 1968, Tomul I) dacă « Mai aparține oare literaturii această operă cu fiecare din cuvintele ei dezarticulate, cu fiecare din frazele ei fără obiect nici cauză, proclamînd cu zgomot că omul e mort și că nimic și nimeni, și mai cu seamă limbajul, nu-i poate veni în ajutor? » Totuși — zice în continuare istoricul francez, — această operă există, deopotrivă paradoxală și adevărată. E « o carte unică, interminabilă cronică a unei clipe lărgite la dimensiunile eternității. » Îi impută autorului « conștiința viscerală » a unui corpuscule inteligent, « eul agonizant » într-o lume a abjecției și ignominiei, unde ființele dispar într-un ocean de ordură, stilul fiind placat pe « conștiințele informe ». Literatura dramatică e considerată « Antiteatru total », teatru-limită — hotărnicit de o viziune terifică asupra sfîrșitului nostru, — populat de ființe infraumane.

Însă în volumul aceluiași, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe* (Baudelaire, Kierkegaard, Kafka, Gide, T. E. Lawrence, Luc Dietrich, Drieu de la Rochelle, Montherlant, Beckett — Paris, Plon, 1974) observațiile sînt mult mai nuanțate; unele din cele de mai sus nu mai apar, se ivesc altele noi, de altă factură. Istoricul constată « un ermetism sistematic », stranietate, obscuritate, dar face disocieri interesante între farsă și tragedie și analizează, pertinent, fenomenul real de derelicțiune — solitudinea, abandonul, existența dusă sub semnul aleatorului, abstrasă din contingent, — subordonat unei concepții pesimiste. Însistă asupra caracterului pascalian al operei beckettienne, citînd aprecierile entuziaste ale lui Jean Anouilh — și formula acestuia: « Pascal jucat de clovni ». Dar Pascal reprezintă scepticismul raționalist, anticazuistic, invocarea superiorității omului — oricît de slab ar fi, — ca ființă gînditoare, situarea pe o înaltă treaptă axiologică, a afectivității. Boisdeffre inițiază apoi și un examen asupra a ceea ce am putea numi, cu o noțiune frecventată, *actualitatea* (în termeni foarte generali) a acestei dramaturgii, fiind evocată, ca argument, și considerația lui Robe-Grillet că, indiferent de felul cum le-am privi, personajele beckettienne sînt « iremediabil prezente ».

Cunoscutul critic și teoretician american Eric Bentley s-a arătat reticent — după cea dintîi premieră new-yorkeză cu o piesă de Beckett. Pentru el, Godot nu era un motiv original, i se părea împrumutat din *Mercadet* al lui Balzac (aici, un enigmatic Godeau, care nici el nu apare), iar lipsa de acțiune îl irita. Dacă am reținut bine, mai văzuse *Oh les beaux jours*, la Cherry Lane Theatre, în regia lui Alan Schneider, iar la Paris, în același an, *Krapp sau ultima bandă*, operă, cu muzica românului Marcel Mihalovici (la Théâtre National Populaire) într-un concert-spectacol dirijat de Serge Baudo. (Tot Mihalovici — la invitația lui Beckett care-l prețuia — a scris și partitura pentru scenariul radiofonic *Cascando*, transmis la ORTF, în regia lui Roger Colin, în 1963).

Uterior, în cartea sa *The life of the drama* (Atheneum, New-York 1965), Eric Bentley afirmă că dramaturgia beckettiană e cu totul nouă, o contribuție originală la definirea literaturii de după 1950; e adevărat că lătmotivul ei e moartea, dar viața e eternă. Godot e « o comedie fără sfîrșit », în substructură avînd « povestea omului care așteaptă o izbăvire, o rezolvare a problemelor sale ».

Mărtin Esslin, Bernard Dort, Siegfried Melchinger, Vivian Mercier — dar și cîșii alții — au așezat autorul și opera în largi contexte literare, teatrale și de cultură generală. În 1969, cînd s-a anunțat că scriitorului i s-a decernat Premiul Nobel, Louis Aragon a scris un splendid articol *L-am votat pe Samuel Beckett*, în « Les lettres françaises »: « Un om care a fost propriul său Jules Verne, exploratorul unui spațiu totdeauna deschis și, deopotrivă, totdeauna închis, vreau să spun pentru care, în

fapt, nimic nu începe și nimic nu sfârșește. . . Această ființă a negației, și care în același timp scoate numai din realitate călătorile sale extraordinare, se numește Samuel Beckett. . . Ceea ce dă romanelor sale un caracter incomparabil e faptul că încep neconținut. . .

Vreau să spun că însuși ultimul cuvânt al fiecăruia dintre ele e primul. Că drumul parcurs se naște de unde sfârșește. Că fiecare frază e, în același timp, debut și încheiere»

Cînd a împlinit 80 de ani, Beckett a fost sărbătorit la Londra, la Riverside Studios — un teatru dintr-o margine a metropolei, amenajat într-o fostă magazie de mărfuri — printr-un spectacol compus din *Sfîrșit de partidă* și *Ultima bandă a lui Krapp*. Se pare că autorul a asistat la premieră și s-a fotografiat cu actorii.

Am văzut, în 1986, acea dublă reprezentare. Krapp era interpretat de Max Wall, într-un decor denudat de amănunte localizatoare și într-o manieră naturalistă. Cheltuia puține gesturi, folosea multe interjecții, construia o imagine a nehotărîrii din nemulțumire continuă față de tot ce găsea în mormanul său de benzi magnetice cu amintiri. Am avut impresia că actorul, un bun meseriaș, caută banalitatea exasperantă și refuză orice accentuare dramatică sau umoristică. Această efortare dădea însă chiar un rezultat banal. Cealaltă lucrare era organizată regizoral mai amplu și zugrăvită scenic cu o pastă mai densă. Ca și în spectacolul trupei franceze care ne-a adus la București aceeași piesă (în 1984), bătrînul Hamm, ținut în fotoliu, cu ochelarii săi negri, era expresiv în imobilitatea sa dureroasă. Nervos, uscat, ursuz, el ajungea la stări de maximă încordare, sau, dimpotrivă, de pierdere de sine, realizînd senzația enigmatică de așteptare a ceva ce nu se poate petrece. Fiul său Clov, cu un contur puternic în agitația-i permanentă, în slugărnicia-i punctată de insolente și mici revolte pasagere, se înscria ca un factor permanent de contrarietate. Perechea de bătrîni, jucată minor, în efecte comice derizorii, nu avea portanță. Spațiul coercitiv, lumina tulbură, fluieratul agasant al tatălui, iritățile neconținute ale protagoniștilor dădeau o ambianță sufocantă.

Ca și în alte spectacole beckettiene izbutite se acorda însemnătate amănuntelor în rostire și comportare, respectîndu-se în mare măsură indicațiile exprese ale dramaturgului. Se poate observa, la lectură, cît de insistent e urmărită de autor pauza. Cîtă valoare capătă tăcerea. Ce subliniată e tema corporală, nu în sensul gestualității — de care vorbesc mereu regizori ca Grotowski sau Eugenio Barba — ci în acela al semnificării prin schimbarea lentă de poziție sau imitarea unui personaj de către altul, ori prin studierea îndelungă de către un interpret al unui detaliu al propriei sale persoane. În *Jurnalul de repetiții*, pe care l-am mai citat, Beckett explică trupel vest-germane, cu care lucra, fiecare monolog, arătînd că e compus din părți și subpărți, iar fiecare din acestea are un motiv, toate reunindu-se într-o temă generală. Prin repetarea temelor trebuie creată o imagine, — însă fără lungiri și efecte scenice — într-un fel de cadență muzicală (în *Godot*, o imagine a așteptării, această așteptare fiind personajul principal al piesei). Cînd actorul începe să citească, autorul-regizor îl întrerupe, insistînd ca rostirea să se facă ritmic. Cum acela nu prea pare să priceapă, citește el textul, silabă cu silabă. Altădată le solicită pauze scurte, dese, « foarte ritmate ». Lămurind una din « temele corporale », el arată, de pildă, că în momentele de așteptare totul trebuie să fie nemișcat și silențios. « Tăcerea amenință să înghită totul ». Apropierea personajului Estragon de Vladimir trebuia să se facă « pas cu pas ». « Fraza — apoi pasul ». Se suie el însuși pe scenă să arate și să rostască. Beckett numește această « temă corporală » apropiere ritmică și cere să fie executată, « extrem de precis ». El le mai cere, în general, interpreților, să practice « un joc limpede și clar, nu sterp, nu uscat », deoarece « este un joc pentru a trăi ». Și pretinde ca totul să fie întreprins cît mai simplu.



## THEATRE

### SAMUEL BECKETT'S 80<sup>th</sup> BIRTHDAY CELEBRATION

## A REQUIEM TO LOST JOYS

One of the legendary 'old men of the theatre' Max Wall plays Krapp in *Krapp's Last Tape* - a fitting tribute to Samuel Beckett's birthday celebrations.

*This is a masterpiece of comic acting. It is hard to think of any other actor in the role.*

- *The Guardian*, May '86

Max Wall, whose extraordinary career has spanned the pre-war music to the London stage and major film and television roles has often been regarded as one of the funniest men in the world. He has long been associated with Samuel Beckett and is acclaimed as an interpreter of his work. The role of Krapp in this one of Beckett's most successful plays made Max's in the 1976 production at Greenwich. *The Financial Times* said of that production "there is great acting and no mistake, I am convinced that Max Wall might have been born to play the part" and the *Mail* "I can think of no better artist to convey Samuel Beckett's brief of a man's requiem to lost joys".

*Krapp's Last Tape* Max plays the ageing writer sitting alone with his recorder eating bananas and listening to himself as a young man writing about his life - then he makes his last tape.

The production is directed by Ewan Hooper, founder Director of the Greenwich Theatre, who had also had a long association with Max Wall.

#### ENDGAME

*Krapp's Last Tape* will be performed by *Endgame* which also completed touring at the first performance of *Krapp* in England. In it Hamm (Nester Morand) another of Beckett's old men, plays out the last days of his life. The *Endgame* of the title, aided by his servant Clov (Tony Hill) and his ancient mother (Isolde Cazelet) and father (Maurice Blake), who have been relegated to the dustbins!

*Endgame* is directed by Charlie Hanson (Riverside's Programme Director) and the design for both productions is by Henk Schut.

Thursday 5 June - Saturday 5 July 8pm

**KRAPP'S LAST TAPE**

US

**ENDGAME**



MAURICE BLAKE (HAMM) ISOLDE CAZELET (CLOV) - ENDGAME

#### STOP PRESS

COMING SOON

22 July-10 August

THE DUBLIN GATE THEATRE PRODUCTION OF

## I'LL GO ON

from the trilogy **MOLLOY / MALONE DIES / THE UNNAMABLE** by Samuel Beckett  
performed by Barry McGovern  
plus from New York (25-27 July)  
**BAI IN A TSENG DANCE PROJECT**

Roger Blin scrie că există un ritm general infuz în piese, care trebuie însă raportat cu atenție la fiecare personaj. De pildă, acest ritm trebuie să se potrivească neapărat cu respirația lui Hamm, imobil și orb. Dar pentru că Hamm e un cabotin care fabrică fraze, el are trei glasuri, în trei ritmuri și tot atâtea tonalități diferite: vocea normală, vocea unui narator ce relatează istorii, și vocea altui narator, care vorbește pentru a vorbi. Mai are și fraze-refren, care cer un plus de precizie, ținând seama că autorul e zelos cu fiecare detaliu descriptiv.

Myriam Louzon, făcând disecția personajului Hamm, ajunge să examineze repartiția timpurilor verbelor în discursul lui scenic: 15 fraze sînt la perfectul simplu, una la mai mult ca perfect, 13 la imperfect și condițional, 20 la prezent, 3 la subjonctiv, și 21 fără verbe exprimate. Ea conchide, prin această statistică, asupra cantității de « discurs subiectiv » și asupra a ceea ce numește « tentativă de obiectivizare » prin distanțare de faptele evocate.

Sigur, pentru cititorul și spectatorul obișnuit, și chiar pentru criticul foiletonist, asemenea analize ce despică firul în patru, dacă nu și în mai multe secțiuni, sînt oțioase. Totuși, cum de se preocupă atîția cercetători serioși de morfologia, aspectul vizual al scriiturii lui Beckett, muzica frazelor, valorile fonetice ale silabelor, atomizînd textele — după ce alții le-au urmărit semnificațiile și conotațiile pînă departe, în Biblie? Se studiază natura și sorgintea numelor proprii, felul cum s-au născut și ce ar însemna Hamm și Clov (poate ciocan și cui), Godot (Dumnezeu?) Mahood, Mat șchiopul, Molloy sau Mollose, MacMann, Pam, Pim, Krim, Kram, Bom, Lemuel, Goff, Yerk, Youdi, Madame Saposcat, ciinele Zoulou, Doamna Pedală, bătrîna Mag, Spiro zis și Dum (anagrama lui Mud = noroi), Natckyal. L. Janvier (*Pour Samuel Beckett*, Editions de Minuit, 1966) a sesizat preferința autorului pentru labiale, între care *M* ar fi o transpunere a murmurului matern, care poate fi auzit în Molloy și MacMann. O tînră poloneză, Renata Modrzewska, publică două sute de pagini despre *Comunicarea verbală* în piesele beckettiene. O studentă britanică, Elieen Fischer, consacră o teză de doctorat *Discursului în piesa Cenușă*. Să fie oare expresia unui sibaritism exegetic — cum încerca cineva să ne convingă (în revista «Teatrul», nr. 12/69) ridiculizînd atare preocupări?

Beckett a refuzat îndeobște să ofere comentarii la piesele sale. Ni se spune că Hugh Kenner, autorul cărții *Samuel Beckett, A critical Study* (University of California Press, 1961—1968) a stat de vorbă cu scriitorul (în 1958), acesta negînd existența, în opera sa, a unui plan ascuns sau a unor chei. La întrebarea: cine e personajul Godot? a răspuns ironic: «Dacă aș fi știut, aș fi spus-o în piesă». A sugerat apoi că suprainterpretarea — care-l supără mai mult decît interpretarea eronată — are la origine două supoziții principale: aceea că el, scriitorul, înfățișează în chip necesar o experiență pe care a avut-o, și aceea că el scrie pentru a afirma un adevăr de ordin general. Mai mărturisise că știe foarte puține lucruri despre rasa de ființe literare pe care le numea «oamenii mei». Iar în alt interviu, exclama, ritos: «Opera mea este o chestiune de *sunete fundamentale* redată cît mai plin cu putință și nu accept răspunderea a nimic altceva». Ar fi deci aici o sfidare la adresa *sensului* (a profunzimii sensului) și ca atare la adresa oricărui comentariu de tip hermeneutic, ea, opera, fiind cu deliberare distrugătoare de sensuri și reprezentînd o tendință pură spre literalitate, ca formă a refuzului unui sens transcendent al textului. Autorul articolului cu pricina din revista noastră «Teatrul» ajunge deci la încheierea că e ciudat a se crede că Beckett vrea să spună altceva decît spune efectiv.

În același timp, oricît s-ar degaja autorul de «răspundere», trebuie să reținem totuși și anumite impulsuri pe care le dă el însuși, cu toată avariția destăinuirilor și repulsia declarată față de comentariile extrinseci. În discuția cu Hugh Kenner, el afirmă că există opere în care pot fi căutate justificări — și numea, ca pildă, *Ulysses*, dar adăugînd: «Joyce obișnuia să susțină că fiecare silabă din canonul joycean poate fi justificată». Apoi, de o mare importanță pentru sensul eleat al filozofiei lui Beckett e invocarea de către el a *aporiei*, la gînditorii antici,

Ca și în celebra aporie a mișcării expusă de Zenon din Elea, Beckett propune un fel de autotelism al indeciziei, care reprezintă însă o stare umană posibilă în acele momente ale existenței cînd par să se închidă toate drumurile. Iată începutul romanului său *L'innommable*: «Unde acum? Cînd acum? Ce acum? Fără să mă întreb. O spun eu. Fără s-o gîndesc. A numi acestea întrebări, ipoteze (...) Nu-mi voi mai pune întrebări. Crezi doar că te odihnești, pentru că să poți acționa apoi mai bine, sau fără prejudecăți, și iată că în foarte scurt timp ești în imposibilitate de a mai face ceva. Nu importă cum s-a produs aceasta. A spune așa, dar fără a ști de ce. Poate că n-am făcut decît să semnez o veche stare de fapt. Dar n-am făcut nimic. Am aerul că aș vorbi, dar eu nu vorbesc despre mine, nu

eu. Citeva generalități pentru a începe. Cum să fac, ce ar trebui să fac, ce trebuie să fac în situația în care sînt, cum să procedez? Prin pură aporie, sau prin afirmații și negații infirmate pe măsură ce le rostesc, mai devreme sau mai târziu? Asta de o manieră generală. E nevoie și de alte ocoluri. Dacă nu, ar însemna să disperii. Dar asta ar însemna să disperii de toate. A observa, înainte de a merge mai departe, înainte, că eu spun aporie, fără să știu ce înseamnă aceasta. Poți fi oare efectiv altfel decît fără s-o știi? Nu știi ». (Efecticii sau zeteticii, ori aporeticii, discipolii lui Pyrrhon din Elis, își ziceau astfel pentru că se socoteau căutători de adevăr fără consecințe, urmărind o stare de echilibru psihic prin indiferență față de rezultat, caracteristică scepticilor, n.m.). Și mai departe: « . . . trebuie să continui, nu pot să continui, vreau deci să continui, trebuie să rostesc cuvinte, atît cît se poate. . . ».

Și o declarație concludentă, — pentru explicitare, probabil — într-un interviu vechi din « L'Avant-scène »: « Lucrez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut ».

Așadar, aporia. Și neputința ca motiv tragic. Nu cumva de aici ceea ce aș numi *paradoxul tragi-comic* la Beckett, adică tragismul indeciziei și comicitatea incapacității de a decide? Dramatismul inacțiunii și umorul imposibilității de a acționa? Dacă așa ar sta lucrurile, am fi în măsură — ori în drept — a constata că autorul irlandez a descoperit o nouă sursă dramaturgică, de o originalitate absolută, printr-o reacție vehementă față de literatura anterioară și prin identificarea anumitor laturi ale condiției umane pînă la el neexploatare în regim teatral. O reacție de un tip asemănător s-a produs cînd romantismul a adus în scenă personaje din pegră urbană, din subsolurile societății, aceea infuzie de plebeianism care a deconcertat, explozia de patimi, aventuri tenebroase, elanuri populiste. Din punct de vedere tipologic, apariția vagabonzilor lui Gorki, sau ai lui Shaw, ori a dezmoșteniților soartei din piesele lui Sudermann și ale lui Strindberg, strigînd din fund de lume că și ei sînt oameni, a fost de asemenea o reacție violentă față de dramaturgia anterioară. Iată, deci, azi, și un autor (alături de el Ionescu — dar în alt stil — și Adamov) care, după război, respinge nu numai vechile tipuri, ci și retorica, declamația, limbajul înflorit, temporalitatea și spațialitatea bine articulate, concretul istoricizat pînă la facticitate, artificialitatea situațiilor canonizate, logica searbădă, rațiunea triumfătoare în orice condiții, optimismul necondiționat, mișcarea continuă spre un țel statonnic, eroul capabil să învingă, să moară biruitor, să decidă actele mulțimii, să conteste, să înfruntări și confruntări planetare — coordonate pe care *nu le contestă și nu le desfițe*, ci cărora doar le *contrapune* o altă umanitate, strînsă în mîngîia altor condiționări: senectutea (mai toate personajele beckettiene sînt în vîrstă), bătrînețea infirmă, invalidă, pauperă, luptîndu-se pentru supraviețuire. Arătînd frumos — cum e chipul lui Winnie — sau anodin, ori tern, cum e Krapp, uric, criminal, cum e domnul Rooney din *Toți cei care cad* (a aruncat un copil din tren — semn al dezgustătoarei uri bătrînești față de ceea ce e nou și proaspăt). Bătrînețea plictisită, negîndu-l pe Dumnezeu în care a crezut (Hamm din *Sfîrșit de partidă*), trăind halucinant din amintiri dulci și realități mizere (Henry, Ada, Bolton și Holloway în *Cenăușă*), pierzîndu-și identitatea, mineralizîndu-se, repetînd pînă la epulzare lucruri odată spuse (*Comedie*), monologînd, în soliloquiul impus de singurătate, de spalma de neant, de tăcerea împinzită cu strigol.

S-a ivit deci o dramaturgie a marginalizațiilor. Sînt și ei în drept să dea referințe despre condiția umană contemporană? Paul Surer — și numai el — are impresia că nu, deoarece ar fi vorba, de cele mai multe ori, de « niște mizerabili, niște vaga-

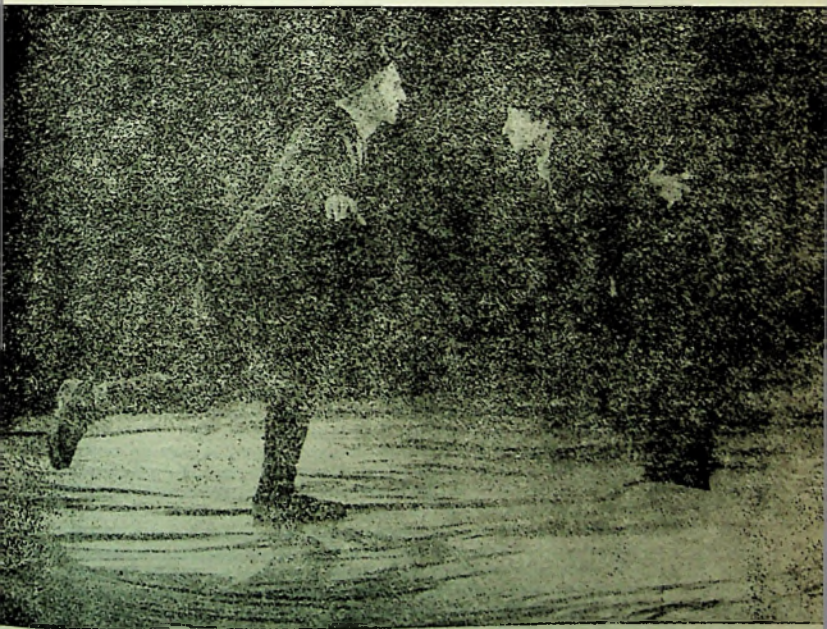


bonzi, ... simboluri mai mult sau mai puțin lamentabile ale umanității suferinde », care uneori « nici nu mai sînt ființe umane, ci niște deșeuri mizerabile, supraviețuitorii vreunei bombe atomice: de pe acum se simte miasma descompunerii » (*Teatrul francez contemporan*, Editura pentru literatură, București, 1968).

Dacă însă în fraza de mai nu sus spunem nu « umanității », ci « unei umanități », parcă ne-am afla mai aproape de adevăr. Nu sînt, desigur, oameni exemplari. Nu pretind a fi urmași, nu dau lecții; reacția acestei literaturi împotriva celor anterioare e că se dispensează de orice didacticism, fiind expresia unei limite dincolo de



care națiunilor moralei curente li se usucă miezul — și aceasta e una din slăbiciunile ei, căci etalarea mizeriei umane ca atare reduce sever impactul asupra conșt înțelor, iar lipsa de scop poate deturna rosturile actu'ui creator. Dar acești oameni, ca și aceia din unele piese ale lui Ionescu, Mrožek, Mazilu, Arrabal, Max Aub, Peter Handke, Marin Sorescu, Dino Buzzati, Boris Vian, Harold Pinter, sînt *antimodele*. Tot așa cum, din concepție sînt antieroi. Ei pot genera, cred, un alt fel de catharsis teatral, iscat de viziunea coșmarească asupra unor staze triste ori chiar monstruoase care cer, cu indirectețe, un a't tip de comprehensiune.



Gheorghe Dincă (Vladimir) și Marin Moraru (Estragon) în două secvențe din spectacolul Naționalului bucureștean cu *Așteptîndu-l pe Godot* (regia colectivă, coordonator Grigore Gonța, scenografia Paul Bortnovski)



Eul se dizolvă aici — susține un comentator. Existența se dezagregă, oamenii duc o viață larvară, vegetativă, în abjecție, se află în pubele, în gunoaie. Foarte neplăcut, dar, vai, e iarăși o realitate, și o factură cit se poate de telurică, anti-fantastică. I-am văzut și eu astfel, în cea mai reală realitate, în străduțele înguste din spatele bulevardului Montparnasse — dormind înfipt în maldăre de zdrențe, în roabe — sau sub unul din podurile metroului londonez ieșit la suprafață, nu departe de somptuosul Trafalgar Square, înfășurați în ziare, pe asfalt, primind câte un blid de supă de la Armata Salvării, sau încălzindu-se la focurile aprinse cu gunoaie, pe un maidan cu gunoaie, la o margine a minunatei Rome. Ce gîndesc acele vietăți, ce visează, în ce cred, ce *așteaptă*? Beckett schițează unele răspunsuri. El nu crede că ei s-au dezintegrat ca filințe umane; el socotește că ei și-au pierdut credințele purtate cîndva, dar nu vor să renunțe, se agață de viață, nutresc o *speranță*. El nu e de părere că au ajuns la un stadiu inferior de existență, în locuri sumbre, înfometați, înspăimîntați, abandonati, oamenii devin fiare pentru semenii. Au, pentru salvagardarea însemnelor, amintiri — și le împărtășesc. Nutresc — da, uneori în chip absurd — nădejdi. Au rezerve de tandrețe și afecțiune. Se mai pot *mira*. Nu pot comunica, dar *încearcă*. Li se pare că viețuiesc într-un univers damnat, dar nu cerșesc milă și îndurare (există exegeți serioși care înclină spre aprecierea *ateismului* nutrit de puritanul Beckett și izvodit de o viziune, în spectru larg, asupra inechității universale). Sînt oameni mărunți, fără statut social, indeterminați, incerți. În măsura în care suferă de frustrare și alienare și au o « luciditate sfișietoare », observîndu-și soarta din mediul lor de mizerie atroce, cu o nemiloasă acuitate, punîndu-și fără încetare întrebări asupra existenței prezente și a celei viitoare « respingînd toate înșelătoriile, toate consolările sau iluziile mincinoase » (Paul Surer), înseamnă că au un coeficient înalt de reprezentativitate. Imobilismul lor, inacțiunea vin, pesemne, din faptul că aceste făpturi tarate nu au nici unde să se mai ducă și nici vreun imbold interior sau exterior să o mai facă.

Coefficientul de reprezentativitate e sporit, în unele cazuri substanțial, de problematica pusă în discuție de acești oameni. Ei vorbesc nu atît despre starea lor precară, — nu se lamentează, nu sporovăiesc despre probleme familiare, particulare, — ci aduc mereu în dezbateri teme de morală, religie, filozofie, într-un apetit continuu de existențialitate — ca să zic așa. Îi pasionează lumea. Sînt reprezentativi și prin setea de *sens al existenței* și prin *nevoia de semen*, valori nu expuse ca stare, ci într-o conflictualitate directă sau inefabilă cu atitudini contrarii, ducînd cîteodată — cum se întîmplă, de altfel, în multe familii de oameni bătrîni, sau în odăile comune ale azilurilor — la torturare reciprocă.

În sfîrșit, se petrece în drama beckettiană o ciudată dilatare a timpului sau, dimpotrivă, o condensare a lui, care dau istoriei stricte a personajelor, subiectului, densități extraordinare și proporții universale. Întîmplările din *Godot*... durează, în fapt, două zile. Dar cine încearcă senzația că a trecut numai atît? Timpul se scurge încet, foarte încet, la un moment dat pare a se opri. Apoi avem impresia că ne aflăm într-o istorie vastă, cu prelungiri neașteptate spre trecut și viitor. Iar finalul proiectează totul spre infinit. Asemenea și cu spațiul. Personajele așteaptă pe un drum de țară, într-un loc pustiu, — cu doar un arbore stingher. Dar prin sosirea celorlalți doi și a copilului, căpătăm senzația lărgirii lui considerabile. Iar, de la un moment dat, chiar ideea de spațiu finit dispare. În *Sfîrșit de partidă* e o încăpere sumbră, fără zi, fără noapte; pe o fereastră, se vede marea, pe cealaltă pămîntul. Personajele pretind că văd mai mult. Dar, de la o anume clipă încolo, exteriorul dispare; rămîne ca idee de loc exclusiv habitacul ciudat, demobilat, o geodă gri, strîmîtîndu-se, diminuîndu-se: un cavou.



Prin toate cele de mai sus încercăm a defini și unele trăsături ale *dramaticității* specifice.

Evident că dramaturgia beckettiană, ca întreg teatrul absurdului, suferă de unilateralitate. Ca orice creație în primul rînd polemică. Ea cuprinde foarte parțial lumea și se obținează a cantona într-o anume paradă a ei. Trebuie, probabil, să ne și obișnuim a n-o considera ca o percepție globală a naturii umane și nici ca o soluție artistică liniștitoare — convenabilă, deschizătoare de orizonturi, — dată unor frământări acute și chinuitoare ale lumii de azi. Și să fim în dezacord cu absolutizarea unei anume existențe ca universală. Această dramaturgie poate avea însă o contribuție la mobilizarea spiritelor spre examinarea unor centre ale organismului planetar care scăpaseră de sub observație. Gîndirea unei epoci își alege cîteodată făgașuri adînci și precise lăsînd în lateralitate, pentru o vreme, ceea ce pare acelei epoci fără însemnătate, ori superfluu, ori în afara ordinii zilei, cum am zice azi. Nu altfel s-au întîmplat lucrurile în istoria gîndirii. Apariția școlii eleate, ca să luăm un exemplu de contiguitate beckettiană, e consemnată ca o reacție — pe doar cîteva domenii — la filozofia anterioară, în special a școlii pitagoreice și a concepției heraclitene sau, din alte unghiuri de vedere, o continuare dialectică a acestora. Xenofan din Colofon, Parmenide și Zenon, ambi din Elea, și Melissos din Samos, corifeii școlii eleate din secolele VI—V î.e.n. proclamînd teza existentului unic, nemîscat, continuu și neschimbător, ca și principiul noncontradicției, au deviat, pentru o clipă istorică, preocupările dominante spre cognoscibilitatea exclusiv prin rațiune, aducînd pe prim plan noi episteme. Dar au impus o cercetare de tip rațional asupra existențului și au avut un aport obiectiv considerabil la dezvoltarea dialecticii și la luminarea unor aspecte — pînă atunci neintrate în dezbateri — ale științei logicii.

Evident, cînd ajungem la artă se pune și problema prezenței sau absenței istoriei. Cea mai mare parte a autorilor ziși ai avangardei exprimă nu valori realizate sau realizabile, ci absența lor, prin imposibilitatea de a formula, de a percepe valori acceptabile în numele cărora ar putea lua poziție față de societate. Se spune că sînt, în schimb, sensibilizați de *reificare*. Observația provine, cred, dintr-o teză a lui Georg Lukács, și tinde să constate că în dramaturgia luată în discuție predomină punctul de vedere după care oamenii nu mai sînt subiecte, ci obiecte. În mijlocul unui univers ostil, omul se găsește alienat, dezarmat. Nu mai poate face nimic pentru el. După Emile Coperman (*Le théâtre populaire, pourquoi*, ed. François Maspero, Paris, 1965), Beckett, ca și Albee, Robe Grillet, Robert Pingaud ar exprima « absența istoriei » și reificarea, natura și societatea actuală neputîndu-se regăsi în conținutul operei, ci doar, foarte mediat, în forma ei, în stil. Dar nu putem accepta prezența indirectă și, prin reflex, parțială, a istoriei, a convulsilor sociale, într-o anume situație-limită creată indivizibil? O opinie lucidă, interesantă, formulată de Ileana Berlogea (*Teatrul și societatea contemporană*, București, ed. Meridiane, 1985) mi se pare esențială: « ... e un pas important făcut de poet către scenă prin înzestrarea obiectelor și a lucrurilor cu sensuri noi, mai bogate, mai ambigue și mai tulburătoare decît cuvîntul. Prezența lucrurilor, obsesia și aglomerarea lor în teatrul « absurd » nu au fost numai echivalentul ideli de « reificare » a existenței umane, « absurd » nu au fost numai echivalentul ideli de « reificare » a existenței umane, ci un imbold dat teatrului de a putea intra în marele concert al artelor cu un arsenal de mijloace proprii menite să-l apropie de procesul de dematerializare a imaginii din arta abstractă, mijloace cu un grad mai mare de coincidență cu ideea pură, cu o forță de generalizare mai evidentă decît cele specifice teatrului realist psihologic ».

Citez și dintr-un articol al ilustrului regizor britanic Peter Brook: « ... pentru Beckett a spune adevărul este o dorință pozitivă. ... Nu se defectează cu un „nu” facil, ci confecționează acest „nu” intransigent din însăși urzeala unei nepotolite dorințe

de a spune „da”». Iar Robert Brustein numește, net, această literatură dramatică «Teatrul Revoltei». (*The Theatre of Revolt*, Boston, Toronto, ed. Mittle Brown et. comp. 1964).

E Samuel Beckett un artist care închide omului orice perspectivă? Are «o concepție profund pesimistă»? (Paul Surer). Nu cred — dacă scrutăm întreaga operă și detectăm vectorii etici ai stărilor implicate; dacă distingem, în ceea ce aș numi naturalismul metafizic al autorului, cuantele de generozitate, curaj, speranță, solitudine, prietenie, compasiune, și mai ales ironia; dacă apreciem bine distanța de la scepticism la pesimism, unul constînd în inacceptarea necritică a credințelor și ideilor îndeobște admise, îndoiăla antidogmatică, spirit aporetic, zetetic, în timp ce celălalt acceptă că răul, suferința sînt inerente, neînlăturabile, ireductibile, ducînd, în cel mai bun caz, (cînd e relativ) la stoicism. «Nu cred ca opera mea să fie pesimistă — exclamă Beckett (în «*Nouvelles Littéraires*», ianuarie 1970). Nu pot să spun că disperarea personajelor mele e optimistă. Dar ceea ce pot să spun e că ele continuă».

Iată o precizare fundamentală care orînduiește averea de sensuri.

Și-apoi, comentatorii din cei mai aplicați fac referire la umorul lui Beckett, comicul său, personajul-clown, direcția satirică, ironia (Genéviève Serreau despre «spiritul ludic», Pierre Melese, în *Samuel Beckett*, Paris, ed. Le Centurion, 1969, despre «locul clownilor», Wolfgang Iser, *Erstiktes Lachen in Theater Becketts*, Heidelberg, ed. Winter, 1979, despre factura risului beckettian etc.). Comicul nu poate fi pesimist prin sine însuși, tragicomedia conține totdeauna o șansă oferită umanului și virtuților sale congenere de a se releva, paradoxul tragi-comic — cum l-am numit — caracteristic beckettian, enunț contradictoriu și totodată demonstrabil, situează în ecuație suferința și alinarea ei prin deridere. Criza — reală — și puterea de a o învinge prin punerea ei în efegie satirică. Faptul dramatic și parodiarea lui ironică. Disperarea și tăria de a o spulbera măcar încă o clipă, prin invocarea surîzătoare a momentelor cînd a mai fost înfrîntă. Abjecția și obscenitatea, și sarcasmul violent la adresa lor. Ridiculizarea tarelor sufletești prin adnotarea mutilărilor grotesti pe care le suferă ființa omenească în degradarea ei treptată. Caricaturizarea ideii confuze de fericire (cîndva posibilă) apărută într-un cap de alcoolice. Tratarea umoristică a unei făpturi sordide care săvîrșește un act inuman. Caraghioslîcul grijii pentru fleacuri în fața morții iminente. Conștiința veselă a derizoriului în împrejurări aparent (ori voit) solemne. Pigmentul picaresc pus cu rafinament în creuzetul întîmplărilor. Jubilația malițioasă în fața unor fenomene inexplicabile, tocmai pentru că sînt astfel și vor rămîne astfel pentru cei ce rămîn.

Or comicul, — pretinde Umberto Eco (și are dreptate) — e legat de timp, de societate, de antropologia culturală. Și e eliberator.

Evident, nimic din ceea ce e comic nu schimbă esența dramaturgiei pe care o discutăm, care e tragică. Dar o modulează în funcție de o forță uriașă, în care presupun că autorul crede, și care e *instinctul vital*.

Dar dacă Samuel Beckett proorocește, ca profet, ceea ce am fi după un posibil dezastru planetar, pe care l-am dezlănțui chiar noi, oamenii de azi, «pe un pămînt nesigur, primejduit» și împotriva cărei catastrofe el ne alertează cu o artă subtilă?

Atunci ar fi o figură de seamă a *ariergardei* ce vrea să preîntîmpine, să amîne, ori să blocheze deznodămîntul...

## Un act de pionierat beckettian

Veți fi (cred) de acord cu mine: personajul pe care am îndrăznit să-l interpretez cu sfială și teamă, acum douăzeci de ani, Winnie din *O*, ce zile frumoase!, nu este, la prima vedere, prea ispititor pentru o actriță.

O femeie îngropată de vie până la brâu, apoi până la gât, debitând aproape două ore un text aparent incoerent și în continuă degradare.

Pe mine, lectura acestei piese străzii și chiar senzaționale m-a cutremurat.

Am parcurs cu sufletul la gură textul atât de simplu, dar atât de dificil al marelui Samuel Beckett, căruia I. Igiroșianu i-a dat o strălucită versiune românească în revista «Secolul 20», păstrându-i subtilitățile și poezia.

Mărturisesc că pe atunci știam destul de puțin despre Beckett, «teatrul absurdului» de care-l legau unii exegeți nu mă atrăgea în chip deosebit. Dar în subtextul (sau subtextele piesei *O*, ce zile frumoase! am intuit din capul locului, în ciuda aerului sumbru, a scufundării treptate dar implacabile în neant, un suflu vital, o imensă nevoie de comunicare reală, umană, într-un secol al vitezei, al alunecării amețitoare la suprafața sentimentelor.

Rolul, aparent fără conflict dramatic, cuprindea în simburile cea mai teribilă tragedie a umanității: înfruntarea cu destinul de neînlăturat, înscris în însuși modul de a exista al omului, măcinat de decrepitudinea interioară, înghițit la propriu și la figurat, bucăcișcă cu bucăcișcă, de pământ.

De ce a ales Beckett, pentru a sugera adevărurile fundamentale «o femeie» și nu un erou grandios, un semizeu, un om marcat de destin sau un prinț sfișiat de îndoieli? Pentru că, așa, tragedia devine mai profund umană, fiindcă acolo, pe cei câțiva metri pătrați ai scenei sau — simbolic — în aproape totală lipsă de decor, căruia simțim că-i ține loc decorul cel mare al bolții cerului, al cosmosului, ca în unele piese antice, se joacă de fapt tragedia noastră, a tuturor.

Ea, femeia, are o mai mare nevoie de mângâierea cuiva, speră că s-ar putea îngrijora cineva de ceea ce i se întâmplă, este ea însăși îngrijorată de ce se poate petrece cu omul de lângă ea.

Winnie e o femeie generoasă, caldă, bună, care caută să-și prelungească obișnuințele de a viață cu mare grijă, ca într-un adevărat ritual, pentru ca astfel să încerce salvarea în continuare a acestei vieți. Cu ton de mamă grijulie, severă și protectoare, varea în continuare a acestei vieți. Cu ton de mamă grijulie, severă și protectoare, se îndeamnă singură: «Începe, Winnie! Începe-ți ziua, Winnie». Si cum cochetăria se îndeamnă singură: «Începe, Winnie! Începe-ți ziua, Winnie». Si cum cochetăria n-a părdsit-o, sperând că «cineva tot o mai privește» (adică decrepitul ei soț ascuns de ochii publicului în spatele movilei), ea se aranjează în oglindă, își piaptând părul,



își pune pălăriuța. Winnie își «tîrîie ziua» agățată copilărește de aceleași obiecte ca ale fiecăruia din noi: o sacoașă doldora de nimicuri, doldora de amintiri, o umbreluță și... un revolver mereu respins. Cu apostrofări severe, minioase, ea își împlinește acest destin fără fraze patetice, fără retorică.

Cînd am închis cartea, după ultima replică, atrasă și fascinată de ce posibilități de manifestare oferea rolul încărcat de frămîntări și trăiri ale sufletului omenesc concentrate într-un singur personaj, am hotărît că, oricîte greutăți aş întîmpina, voi interpreta pe o scenă această genială piesă. O grea și minunată povară. Am apelat la ajutorul colegului meu Dumitru Onofrei care în rolul — aparent de figurație — al soțului avea să meargă împreună cu mine pînă la realizarea temerarei mele încercări. Am început să memorizăm cu asiduitate textul — acest text atît de greu. Fraze scurte, pasaje fără legătură între ele, aparent incoerente, fermecătoare fiecare în parte și nu mai puțin toate la un loc. Parantezele pline cu indicațiile autorului trebuiau respectate cu sfințenie («privește cerul», «își șterge ochelarii spunînd replica» etc.), debitul, ritmul lor. Pauzele, explicate cu totul neobișnuit de autor, au un rol esențial în mișcarea generală a piesei, în tensiunea ei dramatică, dar care departe de a-mi simplifica munca, îmi puneau și mai grele probleme de interpretare în motivarea fiecărui gest, respirații, priviri semnificative. Imensa milă pe care mi-a stîrnit-o această «eroină» ar fi putut să mă împingă la un joc sentimentalist, lacrimogen, contrar intențiilor lui Beckett. Aș fi putut să o fac să-și plîngă soarta în fața publicului, vîrsînd un potop de lacrimi. Motive aveam destule. Am păstrat-o sobră pînă la capăt, rar dezlănțuită. Așa m-a îndrumat și l. Igiroșianu, adînc cunoscător al lui Beckett și rafinat om de artă, care a preluat greua sarcină de a pune în scenă spectacolul O, ce zile frumoase! cu exigentă și atentă îndrumare. Pentru mine, colaborarea cu dînsul a fost o mare bucurie. Pregătind acest rol, am solicitat-o pe Miriam Răducanu, care m-a ajutat să pot exprima în joc mișcarea interioară a personajului, trăirea, transpunerea memoriei emoționale în fibrele corpului. Lucru difiil de obținut pentru că Winnie este îngropată în pămînt pînă la brîu și apoi pînă la gît. Subliniez expresivitatea plastică a decorului care mi-a fost de un mare sprijin în cucerirea și transmiterea stărilor personajului. Arhitectul Dan Jitianu a imaginat o moviță făcută din sac și o cortină din același material, pe care era scris cu sfoară împletită: «Ce zile frumoase!».

Uniunea Ziariștilor a oferit, în mica, adecvata ei sală din capitală, prilejul primului contact cu spectatorii. A fost un act de pionierat cultural. Cu două decenii în urmă, Beckett încă nu figura în repertoriul teatrelor noastre. Un public avizat și dornic de a se întîlni cu Beckett a participat cu emoție la spectacol.

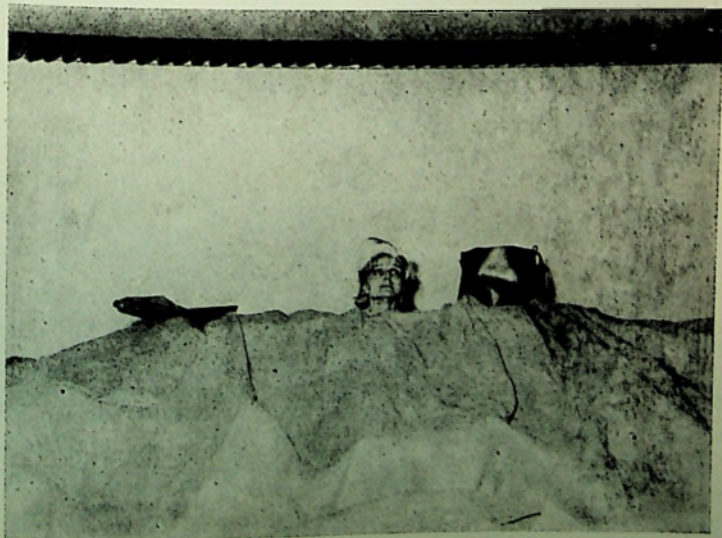
Pasajele romantice, amintirile lui Winnie din copilărie, de la primul bal, de la primul sărut, se intercalau cu «ce-ar fi dacă ar veni frigul veșnic, iarna veșnică», cu «pămîntul și-a pierdut gravitatea», cu «ce m-aș face dacă ai muri sau dacă m-ai părăsi» și altele, cu «tristețea de după cîntat». A înfruntat și publicul o dată cu mine, cu eroina, destinul de neînlăturat înscris — de data asta frumos înscris — în însuși modul de existență al omului.

O, ce zile frumoase! a fost cortina carierei mele artistice, cîntecul meu de lebdă.

# O, ce zile frumoase!

Oh les beaux jours

Ana Barcan în primul spectacol beckettian montat la noi, regia I. Igiroșianu, scenografia Dan Jitianu









Madeleine Renaud (Winnicott)



Irina Petrescu (Winnie) și Constantin Drăgănescu (Willie), regia Mihail Măniuțiu, scenografia Dan Jitianu, la «Teatrul Bulandra» din București, stagiunea 1985—1986





În momentul în care am descoperit că Winnie știe ce se întâmplă cu ea și își orchestrează reacțiile ținând cont de instanța externă a «ochiului», opera beckettiană mi s-a revelat nu ca un comentariu la absurditatea existenței, ci ca o «gestă» a rezistenței față de tot ceea ce, în lumea noastră, atacă și surpă ființa umană. Winnie se apără cu încrâncenare de tăcere, de singurătate, de întunecare, de nebulie, de toți acești soli ai neantului.

Înfernul este întotdeauna mai uman decît moartea — și cu atît mai mult cel al lui Winnie, de vreme ce ea îi opune rezistență. Să remarcăm că abandonul este doar ipotetic formulat în cuprinsul textului: Winnie nu va abandona; invocarea renunțării și a înfrîngerii acționează asupra-i ca un stimul și o ajută să își ducă încercările pînă la capăt.

Vorbînd, Winnie nu trîncănește; ea nu e o biată epavă purtată încolo și încocoace de fluxul și refluxul unor fraze întîmplătoare. Ea își dă ființă și se menține în viață prin intermediul cuvintelor și totul în juru-i se pătrunde de substanța lor. Surmenanțelor determinații exterioare, Winnie le opune (și le impune) logica ei, spaima ei, delirul ei, cunoașterea ei. Ea nu parcurge stări de împrumut.

Magia, remarcă Rudolf Otto, implică o forță neliniștitoare care provine de la un obiect neliniștitor. În actul I, Winnie ne dezvăluie astfel prezența «ochiului»: «Ciudată senzație. (Pauză). Senzația ciudată că cineva mă privește. Mă vîd limpede, apoi nedeslușit, apoi nu mă mai vîd deloc, apoi iar nedeslușit, iar limpede și tot așa, apar și dispar, într-un neîncetat du-te-vino, în ochiul cuiva. (Pauză). Ciudat? (Pauză). Nu, aici totul e ciudat». Cuvintele și gesturile personajului (cuprinse în ritualul zilnic, obligatoriu) se împotrivesc terifiantei prezențe a «ochiului». Ce anume vrea el, Winnie nu știe cu adevărat și nici nu vrea să știe. O și spune: «În sfîrșit, să nu știi, să nu știi sigur e o binefacere, asta-i tot ce cer».

Totuși, acel repetat «Și-acum?», aruncat parcă în gol, e adresat de fiecare dată puterii cu care ea se află în conflict. Și acum — ce va mai urma? Ce joc? Ce chin? Ce născocire? Ce spaimă? Oricum, orice s-ar întîmpla, ea, Winnie, e gata să continue!

Există, desigur, o complicitate între ea și acest element de teroare. Winnie nu poate rezista altfel decît fiind complice cu puterea care stă deasupra ei. Iar complicitatea se traduce în acea echivocă mărturisire din actul II: «Cineva mă mai privește încă. (Pauză). Se mai sinchisește încă de mine. (Pauză). Ce poate fi mai minunat? (Pauză). E cu ochii pe ochii mei». Atît de departe a ajuns Winnie în singurătate, încît pînă și acel ochi inuman reprezintă pentru ea ceva de preț. Poate să însemne orice (demiurg rău, putere irațională, teroare etc.) numai o «prefigurare» a nimicului să nu fie. Pentru că Winnie are nevoie, mai presus de toate, de un martor, altfel ea nu mai există. Dacă Willie nu mai răspunde, dacă «ochiul» e inert și indiferent, mai rămîne totuși Winnie privind-o pe Winnie din acel «ochi». Chiar și o asemenea prezență, oglindind-o cu mine-rală nepăsare, își are valoarea sa, în abisul de solitudine al personajului.

S-a spus că starea dominantă a lui Winnie ar fi cea crepusculară și că disoluția ei ar avea un caracter progresiv de-a lungul piesei. Eu cred însă că asistăm în O, ce zile frumoase! la o sîrbătoare a vitalității. Mereu tulburată și contrariată de asalturile nimicului, ea ne răscolește cu atît mai dureros sufletele. Numai amenințată, vitalitatea își onorează esența. În spectacolul de la «Bulandra», alături de Winnie-cea-naivă și cea cochetă, cea uitucă și cea curioasă, mie mi s-a impus, în mod cu totul special, Winnie-cea-vie. Pentru că niciodată nu ești mai viu decît atunci cînd îți suporti dezastrele și îți simți inadecvarea la viață. Winnie se arată,

În fond, inapă pentru existență, dar și infinit adaptabilă: în aceasta constă, în genere, «monstruozitatea» omului.

Personajul trăiește și simte uman în condiții inumane, cu naturalețea pe care numai cei care nu își pierd niciodată curiozitatea față de ei înșiși o pot avea. Până în ultima clipă, Winnie reușește să se intrige, să-și dea emoții, să se tulbure, să regizeze dialoguri cu «parteneri» care o ignoră.

Am dorit ca în spectacolul montat la «Bulandra» interpreta personajului beckettian să fie seducătoare și deschisă oricărei vârste. Să aibă, de pildă, patru sau cinci ani (cum sugerează textul) în episodul istorisirii despre Mildred, cincisprezece ani când re trăiește întâlnirea cu Carolus Chassepot, treizeci de ani când reinvie în ea defuncte senzații erotice, cincizeci când începe să cocheteze jalnic cu propriile-i amintiri și — o sută de ani când are percepțiile catastrofice din ultima parte a actului II. Irina Petrescu a parcurs exemplar toate aceste vârste.

Am conceput-o pe Winnie ca pe o figură clovnescă, oscilând între comicul discret și patosul burlesc. Replicile ei cu aură apodictică au întotdeauna un substrat senzorial și sînt reacții la stimuli imediați și concreți.

Winnie mi se înfățișează ca una din posibilele imagini ale «nebunului» modern: în conflict cu «puterea», dar supus inevitabil fatalității ei; lipsit de soluții, însă mereu «la pîndă»; disperat, pentru că disperarea e o revoltă; fără speranță, deoarece aceasta poate fi doar un chip trucat al docilității.

Sub teroarea difuză a «ochiului» și în strînsarea mortală a pămîntului, Winnie continuă să îl cheme, să îl dorească, să-l ispitească pe Willie. Ea nu e dispusă să renunțe la nimic, nici după ce i s-a luat totul. În acest sens, O, ce zile frumoase! poate fi socotită și o dramă a cuplului, dar numai întrucît Winnie nu e nicicînd părăsită de gîndul (și de năzuința) de a fi doi.

Willie a reculat pe scara umanului pînă la cel mai de jos stadiu: al inerției și al amorului, în el amestecîndu-se, indistinct, vegetalul, mineralul și animalul. Winnie-femeia durează și îndură, împrumutînd parcă ceva din fermitatea și obstinația elementului ce o înglobează: pămîntul.

O privim pe Winnie. E transfigurată. Suferința o apropie de extaz. În definitiv numai în momentele de profund dezechilibru și de fărîmîșare a ființei noastre devenim permeabili esențelor și ajungem să le percepem. Numai aproape-nefiind sîntem accesibili la ceea-ce-este. Pentru Winnie — din care nu mai supraviețuiesc decît ochii și buzele — nu mai există, acum, decît Willie, bărbatul, cel adus pentru o clipă la viață, prin magia cuvintelor și a incantațiilor ei. «Ochiul», în sfîrșit, a dispărut. Winnie o privește pe Winnie din adîncul privirii lui Willie: «Hai, mai încearcă o dată Willie, am să te aclam. (Pauză). Nu mă mai privi așa. (Pauză. Vehementă). Nu mă mai privi așa! (Pauză. În șoaptă). Ți-ai pierdut mințile, Willie? (Pauză. La fel). Biete tale rămășițe de minte?».

În spectacol, Willie se ridică cu un suprem efort în picioare și, în prelungirea aceleiași mișcări (ce pare a-l desprinde încă o dată din lut), el își înalță mina, în care ține pistolul, spre gura deschisă a lui Winnie. Nu va apăsa totuși pe trăgaci. În care ține pistolul, spre gura deschisă a lui Winnie. Nu va apăsa totuși pe trăgaci. Gesticul lui va rămîne veșnic în suspensie. Cine i-a interzis împlinirea? Winnie care se privește din Willie? Willie cel pătruns de principiul vital al lui Winnie? «Ochiul» care, învins, pecetulește clipa de grație a celor doi? ... Asistăm la un miracol ori la parodia lui tragică? Să nu hotărîm în nici un fel! Să ne aminăm doar că Winnie izbutește, deodată, să «își cînte cîntecul» — singurul lucru pe care știm cu certitudine că «ochiul» nu l i-a îngăduit pînă în acest moment.

Cîntecul se aude, «încetîșor», unindu-i pe cei doi în făgăduința sau poate numai în iluzia începutului.

TOMPA GÁBOR

## Drama, în perspectivă post-atomică

«Arta este apoteoza singurătății» — scria Samuel Beckett la 25 de ani, într-un studiu dedicat operei lui Marcel Proust. Acest gând va deveni, mai târziu, o adevărată cheie a întregii sale opere. La rîndul ei, singurătatea beckettiană este compusă din mai multe *straturi*. Cel dintîi strat este cît se poate de limpede și ușor de delimitat: omul este închis în «temnița» mizeriei, a bătrîneții și a stării vegetative din vecinătatea morții, iar acest ermetism îl face singuratic.

Există, însă, un alt component, exterior, al acestei singurătăți, care începe să se facă simțit de pe vremea cînd Beckett lucra la romanele lui «franceze». Aici singurătatea nu mai este doar un rezultat al uitării, al bătrîneții sau sărăciei, ea are cauze exterioare, obiective, bine determinabile din punct de vedere istoric, urmări ale unei *situații* date. Aceste romane ne vorbesc despre *starea catastrofei permanente*, sugerînd faptul că eroii lor sînt ultimele figuri vii ale unei lumi pe cale de dispariție, am putea spune: ultimii oameni de pe Pămînt. Acest presimțămînt capătă expresie explicită în piesele de teatru. *Sfîrșit de partidă* și *O, ce zile frumoase!* vorbesc deschis despre o catastrofă universală. Personajele lor sînt supraviețuitorii unui cataclism, singurătatea lor este urmare a războiului atomic.

Aceste scene alegorizate sînt expresii cînd lirice, cînd grotești ale șocului atomic, recviemuri ale unui viitor halucinant, amenințător. Acest șoc definește lumea pieselor lui Beckett, deși el nu este singurul «paralizat» de efectul lui. Din această cutremurare s-au născut drama absurdă, viziunile alienante ale muzicii concrete, sau cea de-a doua înflorire a supraréalismului. Este perioada sfîrșitului anilor '40 și cea a începutului anilor '50, cînd viziunea umanistă despre lume, renăscută și revitalizată după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, se află în fața unui fapt înspăimîntător, pe care cu greu îl poate înțelege. Aparent, «autocîrmuirea» destinului uman a scăpat definitiv din mîinile raționalului. Realitatea «Bombei» a creat un nou mit, cel hrănit de spaimă.

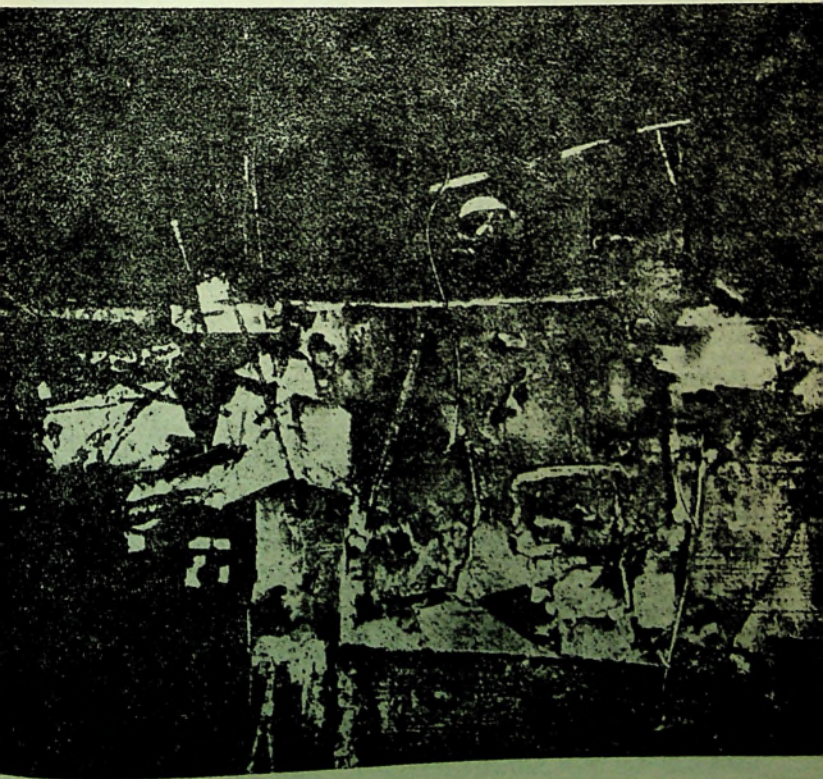
Către sfîrșitul anilor '50 asistăm la o dezghețare a acestei stări de alienare. Beckett, însă, va continua să fie prizonierul și cronicarul acestei stări șocante. El va rămîne întotdeauna *poetul omului lipsit de alternativă*. Personajele lui trăiesc intens o stare de tensionată *pregătire*, cu toate că în viața lor nu se întîmplă nimic. Conștienți, sau Inconștienți, el așteaptă sfîrșitul, care le aduce dizolvarea. Această așteptare nedeterminată împrumută tensiunea dramatică specifică pieselor lui Beckett. Aici trebuie căutată și invenția lui dramaturgică: cu toate că nu se mai poate întîmpla nimic în viața lor, și nu au nici o perspectivă, personajele descoperă *posibilitatea așteptării*, o Așteptare care depășește cu mult condiția de trucaj dramaturgic, ea fiind premisa sau urmare a Marii Catastrofe.

În mod paradoxal această îngustare a orizontului și a perspectivei sporește pînă aproape de insuportabil sugestivitatea acestor piese de teatru. Beckett are atîta forță în a ne prezenta aceste situații apocaliptice, încît ne face să credem, pentru moment, în imposibilitatea de a mai rămîne *normali* pe această lume, pe care nu încap decît rămășițe de om, ființe demne de milă. Dar știm încă de la Cehov că mila este nedemnă pentru om, ea este «vocea diavolului», și nu face decît să motiveze pieirea,

Yannis Spyropoulos: *Intenție b*, ulei pe pînză, 1966



# ARHEOLOGIE ȘI ANTICIPATIE BECKETTIANĂ



DINU FLĂMÂND

## Whoroscopul lui Cartesius

Pe cînd era lector de limba engleză la École Normale Supérieure din Paris, în 1929, Samuel Beckett află despre existența unui concurs literar pentru poezie la casa editorială Hours Press. Tematica:  *timpul*; condiții restrictive: poemul să nu depășească 100 de versuri. Incitat, scrie poemul *Whoroscope* și cîștigă concursul. Este și debutul său editorial, apărut un an mai tîrziu, în perioada cînd Beckett intenționa să urmeze o carieră universitară. Îl preocupa în acea epocă filosofia secolului al XVII-lea iar între poeții preferați figurau nu doar Ovidiu, trubadurii și Dante, din care ecouri evidente pot fi depistate în poezia sa de după acest debut, dar și Rimbaud sau suprarealiștii vremii. Poemul acesta este însă inspirat de lectura unei celebre biografii a lui Descartes, două volume publicate de Adrien Baillet la cîteva decenii după moartea filosofului: *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691. Opera beckettiană își originează în acest straniu și auster poem însuși embrionul, opinie categoric demonstrată de unul din cei mai subtili comentatori ai ei — Lawrence E. Harvey — care dedică poemului o meticuloasă analiză în cartea *Samuel Beckett poet and critic*, Princeton University Press, 1970. Precum în cazul eliotianului *The Waste Land* spre care trimit adesea comparațiile exegeților, aflăm și la sfîrșitul acestui poem cîteva note « explicative », redactate însă de autor doar la sugestia editorilor și începînd abia cu cea de a doua ediție. Se fac aici parcimonioase trimiteri la biografia sus amintită, dar ele nu o dată sporesc ambiguitatea textului sau, mai bine zis, fac cu textul matcă un corp comun, aruncîndu-te dintr-o nedumerire în alta. Iată-o pe cea dintîi, din cele 18, în total: « Lui René Descartes, Seigneur du Perron îi plăceau omletele din ouă clocite între opt și zece zile; rămase un timp mai lung sau mai scurt sub găină și sub această socoteală, spune el, sînt dezgustătoare. El păstra secretă data nașterii sale astfel că nici un astrolog nu a putut să-l întocmească horoscopul. Suveica unui ou ce se maturează piaptănă (*combs* — dar aici și cu înțelesul de a dărăci, n.n.) urzeala zilelor sale ». S-ar părea că dobîndim o explicație pentru titlu, însă chiar de la el pornesc nedumeririle. De ce « W » la început, cînd în engleză se spune *horoscope*. Criticul Harvey afirmă că avem aici o tipic beckettiană operație de subminare a unui cuvînt, de genul celor folosite de autor și mai tîrziu, adică o negare a titlului printr-o aluzie licențioasă. Dar capcanele lingvistice sînt mult mai numeroase iar discontinuitatea construcției aruncă din abundență paie peste focul unui hermetism ultraintrigant. Vom încerca deci, limitați de spațiu, o sumară decriptare.

René du Peron, alias Cartesius, copleșitul de glorie Descartes își trăiește ultimele zile refugiat la curtea reginei Cristina a Suediei, după o viață plină de întîmplări și nu toate doar de-ale spiritului. Monologhează și dialoghează destul de incoerent cu vechi amintiri, dușmani sau ființe dragi dispărute, retrăiește tensiunea unor vechi dispute din numeroasele avute cu savanții de pretutindeni, în acel atît de agitat și revoluționar, pentru cuget, secol al său. Este bolnav, trebuie să se supună chinului de a se prezenta zilnic, dis de dimineață, reginei (el, care toată viața își petrecuse prima parte a zilei în pat, meditînd), la ora de confesional a protectoarei sale auguste — dar și « splintecătoare », prin analogie cu *Jack the Ripper* ! —, mai

numită și Rahab, cu numele biblicel tănuitoare de dușmani al Ierihonului, o Rahab a zăpezilor din frigurosul Stockholm. Precum Dante, foarte aluziv evocat, simte și el amărăciunea unui perpetuu exil, iar, în plus, trebuie să se supună și unor epulzante luări de sînge prescrise grijului de medicul reginei, Weulles, care nu este altul decît unul din dușmanii săi cei mai perseverenți, nume dintr-un lung cortegiu de savanți și pseudosavanți pe care intransigentul Descartes nu i-a cruțat.

Pînă aici sîntem plasați la sfîrșitul poemului. Inutil de adăugat că « reconstrucția » noastră — o impietate, în fond, abia îngăduită, de notele eliptice ale poemului dar din abundență alimentată, pe de altă parte, de o stufoasă documentare pe care cititorul trebuie să o întreprindă pe cont propriu — are doar menirea să precizeze perspectiva « naratorului » și situarea temporală în jurul căreia poemul pivotează — timpul prezent. În acest prezent îi sînt gătite faimoasele ouă și spre el fluctuează aleatoriu fragmente ale unui trecut recuperat în mod capricios. Baillet urmărise cu lux de amănunte viața lui Descartes după absolvirea colegiului iezuit, rătăcirile lui, de soldat înrolat în Războiul de 30 de ani (ca să cunoască lumea și oameni intereșanți, nu pentru soldă), primele momente cînd se face remarcant de către unii matematicieni celebri (Faulhaber, Beekman, mai apoi Pierre Roten — în poem: « Peter the Red ») sau detalii anecdotice, de exemplu amănuntul despre valetul Gillot, căruia Descartes îi trecea spre rezolvare problemele matematice mai ușoare. Un important moment este șederea în Bavaria, unde Descartes va avea cum *plenum forem Enthousiasmo* intuiția profundă a viitorului său sistem filosofic, hibernarea fără griji în acea *chambre chauffée* sau poale transpusă de Beckett în bizara sintagmă « dulap încins » (*hot-cupboard*). Transpoziții similare abundă în întreg textul poemului și pentru a reitera etapele semantizării lor ar fi, de fiecare dată, necesare pagini întregi ce depășesc materialul sursei — biografia lui Baillet. Poemul devine nu doar o recapitulare *sui generis* a vieții și etapelor din gîndirea filosofului, ci, cu fiecare moment distinct, o relansare în spectaculoase dispute științifice, o explozie a condensatului text beckettian capabil să restituie unui prezent aparent anodin trecutul și viața unor mari spirite ce l-au precedat pe Descartes sau i-au fost contemporane. *Galileo how are you / and his consecutive thirds* ! — iată doar două versuri (problematic și prin sintaxa viciată) care ar necesita ample incursiuni în Renaștere. Am crezut, de exemplu, că acele « terțe » provin de la studiile de astronomie ale lui Galilei asupra planetei Saturn: folosind o lentilă imperfectă el dobîndise o imagine triplă a inelului de sateliți, triplare cauzată și de un anumit unghi greșit sub care își plasa telescopul. Dar decodînd o notă a lui Beckett sau primînd pur și simplu informația în timpul unor convorbiri pe care criticul le-a avut cu autorul *Whoroscope*-ului, Harvey vorbește despre o confuzie a lui Descartes. Îl confunda pe Galilei cu tatăl său, Vincenzo Galilei, autor de studii asupra notației muzicale (deci, în text, « terținele » portativului). « Confuzie » semnificativă și într-un mod astușos exploatată de Beckett; căci Descartes, înspăimîntat de procesul intentat marelui italian în problema heliocentrismului, se retrage prudent într-o soluție de compromis. Este ambivalența acelor « *tourbillons* », adică absența unei delimitări precise între mișcare relativă și repaos relativ, medie evazivă, ce împacă și revoluția coperniciană și gîndirea scolastică. De aici și semnificația versului ce încheie secvența: *That's not moving, that's moving*, cu sublinierea expresă a lui Beckett, prefigurare, aici ironică, a unei paradoxalități ce va deveni dizolvantul relativism de mal tîrziu, de pildă în cronotopul contradictoriu al « așteptării » lui Godot. « Așteptarea » figurează deja pregnant în acest prim poem: Descartes așteaptă să-l fie prăjite pentru micul dejun ouăle, pe el îl așteaptă regina, el însuși îl lasă pe Frans Hals, celebrul pictor căruia îi datorăm cel mai expresiv portret al lui Descartes, să aștepte: *Who's that ? Hals ? / Let him wait*. Apoi, evenimentele din



trecut « așteaptă » la rîndul lor să se perinde prin memoria filosofului: cearta cu fratele mai mare în problema moștenirii, amintirea unei fetei sașii, tovarășă de joacă din copilărie, episodul morții timpurii a singurului său copil, ilegitala Francine. Nu există o logică temporală, cum am mai spus; de la « sîngele mohorît » al copilului se trece brusc la William Harvey (a nu se confunda aici cu exegetul lui Beckett !), descoperitorul circulației sîngelui, mai încolo sînt amintiți Rosicrucienii, pe care Descartes îl disprețuia și îi căuta deopotrivă, se poposește într-o reînviată dispută cu jansenistii, se amintește în treacăt pelerinajul lui Descartes la Loreto (dar aici Beckett modifică realitatea, își trimite personajul spre Ancona, din pur interes pentru eufonia versului) sau este reținută figura unei frumoase femei — « Palid și abuziv papagal într-o fereastră la mezanin » — ce își « crucificase » dragostea de dragul credinței. Toate acestea precum și mai înainte pomenitul moment al viziunii avute în Bavaria<sup>1</sup> (celebrele visuri ce i-au revelat structura rațională a unei posibile și autonome *mirabilis scientia*) dau năvală dinspre trecut sau, și mai bine spus, deplasează prezentul narativ în conturul unor succesiuni de prezent fragil, consumat.

Există în poem cel puțin trei surse de opinie, trei glose, trei comentarii: opiniile lui Descartes despre antecesorii sau contemporanii săi, cele ale lui Beckett despre Descartes (aici mai cu seamă sînt plasate subtile ironii), cît și, în al treilea rînd, implicita situație a lui Beckett în unele opinii sau idei disputate de Cartesius cu Galilei, Gassendi, Harvey, Antoine Arnauld, Bacon, Sfîntul Augustin, Weulles, iezuiții, jansenistii ș.a. O simplă referire aparent neutră sau voit anecdotică te lansează dincolo de text, în teorii științifice sau teologice ce riscă să la uriașe proporții, pe măsură ce pătrunzi în miezul și în fascinanta lor epocă. Poemul dobîndește astfel, prin cititor, o nebanuită dilatare temporală avînd ca puncte înșelătoare de plecare aceste flash-uri ce par a se materializa pentru o clipă în memoria lui Descartes, dar care în realitate se întind peste mai multe secole de gîndire europeană occidentală nu întotdeauna doar carteziană. Față de riguroasa epistemologie carteziană căreia gîndirea modernă încă îi mai este atît de îndatorată, Beckett concepe « restituirea » lui într-o modalitate vădit aleatorie, fragmentară: predomină anecdoticul încifrat (amintind măiestria unui alt membru al « clubului » hermetic din prima jumătate a veacului — Joyce) și o oarecare paseizare proustiană, dezabuzată uneori și prin căderi în trivial. Textul devine un soi de metafrază permanent activă în serviciul unei construcții și deconstrucții ce se suplinesc și împlinesc reciproc, în cea mai derutantă complementaritate.

Permanenta migrație a secvențelor spre un centru al prezentului dezvăluie treptat și un prezent augustinian. Descartes, cel care își datorează celebritatea aceluia *cogito, ergo sum* unei parafraze la Sfîntul Augustin, zice-se pur și simplu coincidentă, trebuie să accepte în acest poem nu doar ocultatul arbitraj al lui Beckett, dar chiar intruziunea acestuia într-o problemă de ferveare pustiitoare — a timpului.

73 *Fallor, ergo sum !*

*The coy old frôleur !*

75 *He tolle'd and legge'd*

*and he buttoned an his redemptorist waistcoat,*

*No matter, let it pass.*

(*Fallor, ergo sum !* / Sfînsul bătrîn frôleur ! / A tolle-at și apol a legge-at ! / și după aceea și-a încheiat nasturii la surtucul redemptorist. / Nu există materie, las-o deoparte). Sînt cunoscute cuvintele ce sintetizează antiscepticismul augus-

<sup>1</sup> Vezi și Anton Dumitriu — « Descartes sau îndoiala nesfîrșită », în *Cartea întîlnirilor admirabile*, Eminescu, 1971, pp. 87—130.

tinian: *Si fallor, ergo sum* — « Dacă mă înșel, înseamnă că exist » (în *De libero arbitrio*, II, 3, 7). În *cogito*-ul cartezian posibilitatea de a fi în eroare, așa cum figura la Augustin, este înlocuită cu « îndoiala fertilă », cum a fost ea cu precădere interpretată: *Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*, adică trecerea de la un *sum* pur și simplu, primar sau « înșelător », la un *sum* *dovedit* de *cogito*. Să reținem că Beckett elimină dubitativul augustinian, dar și acel infatuit-positivist *cogito* cartezian. Locul lor îl ocupă voința de autoînstituire, ideea augustiniană reinterpretată de Beckett: eu sînt cel ce decide existența mea bizuindu-mă în aceasta și pe posibilitatea de a mă înșela. Cel mai puternic detronat este, desigur, Cartesius, dar este ironizat și Augustin prin evocarea vieții lui mirene de dinaintea convertirii (*frôleur* — în fr. dornic să atingă femeile), convertire spre care trimite direct versul 75. Avem aici mult citatul moment din biografia lui Augustin cînd, din grădina casei sale, a auzit o voce de copil spunînd: *tolle, lege* — « ia, citește »; a luat Biblia și a avut revelația credinței creștine. Cuvintele sînt « silite » de Beckett să îmbrace o prezumtivă haină englezească așa cum prezumtivă (fiindcă mult mai tirziu a apărut ordinul redemptorian) este și haina îmbrăcată de Augustin.

Mai mult decît Harvey, pe care l-am urmat deseori în interpretarea acestui poem, sîntem înclinați să acordăm Sfîntului Augustin un rol determinant în concepția lui Beckett despre timp. « Există trei timpuri, prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente și prezentul din cele viitoare »<sup>3</sup> — iată o frază augustiniană ce pare a curge subteran și prin literatura lui Beckett, mai frapant revelîndu-se în acel uriaș imobilism din *Godot*. Pînă și faimoasa dimensiune carteziană a « întinderii » există anunțată de Augustin: « Așadar, vîd că timpul este un fel de întindere. Dar vîd? Sau mi se pare că vîd? »<sup>4</sup> Viața lui Descartes, ideile sale inovatoare, sistemul său științific se combină într-o figură-pretext instalată în timp iar ironia face ca tocmai acest robust reprezentant al raționalismului să devină « eroul » unui poem scris de apologetul profunde ignoranțe care va deveni, între altele, Beckett! « Descartes cel al progresului și împlinirii este desfigurat în *Whoroscope* așa cum demolat va fi Voltaire al progresului și al împlinirii în *En attendant Godot* »<sup>5</sup>, conchide pe bună dreptate, Harvey. Este păstrat pentru ființă un *sum* foarte circumspect în privința puterilor cugetării iar poemul desfășoară marea acțiune distructivă a timpului, care și-a ales victimă și pe Descartes, un Descartes parțial « falsificat » de Beckett, mai revoltat decît cel istoric autentic, deci mai viu, mai « uman », dacă putem astfel înțelege că slăbiciunile cît și grandoarea celui om au fost doar unele obișnuit de tragice ale oricărui.

Ironicul (w)horoscop devine autoscopic: scientistul Beckett, tînărul promis unei cariere universitare, primește în față refuzul și revolta poetului, adică cea dintîi majoră *prise de conscience* a artistului. Totul pornise de la « ou », poate în spiritul celui confuz *ex ovo omnia* al ironizatului anatomist Harvey, totul poate fi deopotrivă ometă și cosmologie, mișcare nemișcîndu-se, credință și slăbiciune, infatuare pozitivistă ridiculizată de infatuarea unor ulteriori pozitiviști, realcîștig științific dar și pierdere. Stăpîn absolut peste acestea toate e timpul — timpul cel de neînțeles, neîndurătoarea imaterialitate ce distruge materia. (dacă ea va fi existînd?). Cit despre un posibil horoscop, el era de la bun început inutil.

<sup>3</sup> Vezi excelenta ediție românească: Ferlicul Augustin, *Scrieri alese, partea I-ntii, traducere și indicii* de prof. dr. doc. Nicolae Barbu

<sup>4</sup> Op. cit., p. 257

<sup>5</sup> Op. cit., p. 40





**SAMUEL BECKETT**

EXPULZATUL



Scara nu era înaltă. Îi număraseram treptele de o mie de ori, urcînd și coborînd, însă cifra nu-mi mai stăruie în minte. N-am știut niciodată dacă ar fi trebuit să spun unu cu piciorul pe trotuar, doi cu piciorul celălalt pe prima treaptă, și așa mai departe, sau dacă trotuarul nu trebuia numărat. Ajuns în capul scării mă-mpiedicam de aceeași dilemă. În alt sens, vreau să spun de sus în jos, era tot așa, cuvîntul nu-i prea tare. Nu știam de unde să încep nici unde să sfîrșesc, ca să spunem lucrurilor pe nume. Ajungeam deci la trei cifre total diferite, fără a ști vreodată care era cea bună. Și cînd spun că cifra nu-mi mai stăruie în minte, vreau să spun că nici una din cele trei cifre nu-mi mai stăruie în minte. Este adevărat că regăsind, în minte, unde desigur se și află, una singură din aceste cifre, n-aș regăsi-o decît pe ea, fără să le pot deduce pe celelalte două. Și chiar de-aș recupera două dintre ele, n-aș ști-o pe a treia. Nu, ar trebui să le găsesc pe toate trei, în minte, pentru a le putea cunoaște, pe toate trei. Groaznice, amintirile. Atunci nu trebuie să te gîndești la anumite lucruri, la cele care îți string inima, sau mai degrabă trebuie să te gîndești, căci negîndîndu-te riști să te regăsești, în minte, încetul cu încetul. Adică trebuie să te gîndești preț de-o clipă, clipa prielnică, în toate zilele și de mai multe ori pe zi, pînă cînd mocirla le va acoperi, cu un strat de netrecut. E un ordin.

Și, pe lîngă toate, numărul treptelor n-are nimic de-a face cu povestea asta. Ceea ce ar trebui reținut e faptul că scara nu era înaltă, și asta am reținut-o. Chiar pentru un copil nu era înaltă, în comparație cu alte scări pe care le cunoșteam, văzîndu-le în fiecare zi, tot urcîndu-le și coborîndu-le, și jucînd pe treptele lor arșice sau alte jocuri cărora le-am uitat pînă și numele. Dar ce-ar fi-nsemnat asta pentru un om crescut exagerat?

Căderea nu a fost prea gravă. Căzînd auzii ușa trîntindu-se, ceea ce, chiar în toiul căderii, mă liniști. Căci însemna că nu mă urmăreau pînă în stradă, cu un băț, ca să mă bată acolo, sub ochii trecătorilor. Căci dacă asta ar fi fost intenția lor n-ar fi închis ușa, ci ar fi lăsat-o deschisă, ca persoanele adunate în vestibul să se poată bucura de pedeapsă, și să tragă o învățătură. Se mulțumiseră deci, de astă dată, să mă azvîrle afară, nimic mai mult. Avui timpul, înainte de-a mă stabili în rigolă, să duc la capăt raționamentul ăsta.

Astfel stînd lucrurile nimic nu mă silea să mă ridic numaidecît. Mă rezemai în coate, curioasă amintire, pe trotuar, îmi sprijinii urechea în căușul palmei, și începui să cuget la situația mea, obișnuită totuși. Dar zgomotul, mai slab, însă indubitabil, al ușii trîntite iar, mă smulse din reveria, în care se și orînduise un peisaj de-a dreptul încîntător, cu măceși și trandafiri sălbatici, foarte oniric, și mă făcu să-nalț capul, săltîndu-mă în mîini, cu palmele pe trotuar, cu genunchii bine întinși. Dar nu era decît pălăria mea, zburînd prin aer către mine, rotindu-se. Am prins-o și mi-am pus-o. Erau încredințați că sînt foarte corecți. Ar fi putut să-mi rețină pălăria, dar nu era a lor, ci a mea, și-atunci mi-au înapoiat-o. Dar vraja era ruptă.

Cum să descriu această pălărie? Și la ce bun? Cînd capul meu a atins dimensiunile n-aș zice definitive, ci maxime, tatăl meu mi-a spus, Vîno, flule, să mergem să-ți cumpărăm pălăria, de parcă ea ar fi așteptat de-o veșnicie, într-un loc anume. S-a dus direct la pălărie. N-aveam cuvînt la acest capitol, pălărierul nici atît. M-am întrebat adesea dacă tata n-avea intenția să mă umilească, dacă el era gelos pe mine că eram tînăr și frumos, în sfîrșit, fraged, atunci cînd el era deja bătrîn și buhăit de tot și violaceu. Începînd din acea zi nu mi-a mai dat voie să ies cu capul gol, cu sprintărele-mi plete castanii în vînt. Cîteodată, pe vreo stradă-ndepărtată, o scoteam și-o țineam în mîină, însă tremurînd. Trebuia s-o perii seara și dimineața.

Yannis Spyropoulos: din expoziția de la « Palais des Beaux Arts », Bruxelles, 1964

Tinerii de vîrsta mea, cu care, orice s-ar fi întîmplat, eram silit să mă adun din cînd în cînd, își băteau joc de mine. Dar îmi spuneam, Ce-i drept pălăria nu-i mare scofală, ei nu fac altceva decît să se lege de ea ca de ceva grozav de caraghios, căci sînt complet lipsiți de finețe. Întotdeauna m-am mirat cît de lipsiți de finețe sînt contemporanii mei, eu al cărui suflet se frămînta din zori pînă seara, căutîndu-se pururi. Dar poate că erau doar amabili cu mine, în genul celor ce zeflemisesc cocoșatul pentru nasul lui mare. La moartea tatei aș fi putut să mă descotorosesc de pălărie, nimic nu mă mai oprea, însă n-am făcut nimic în acest sens. Cum oare s-o descriu? Altă dată, altă dată.

M-am sculat și am pornit-o. Nu mai știu ce vîrstă aș putea într-adevăr avea. Ceea ce mi se întîmplat n-avea cum să lase urme în existența mea. Orice-ar fi fost n-a fost nici leagănul, nici groapa. Semăna mai degrabă cu-atîtea alte leagăne, cu-atîtea alte gropi, că mă pierd cu totul. Dar nu cred că exagerez spunînd că eram în puterea vîrstei, ceea ce se cheamă cred în deplinătatea facultăților. O da, de avut le aveam. Traversai strada întorcîndu-mă spre casa ce tocmai mă expediasă, eu care odată pornit nu mă-ntorceam niciodată. Cît era de frumoasă ! Mușcate la toate ferestrele. De-a lungul anilor, m-am apropiat de mușcate. Sînt viclene, mușcatele, dar am sfîrșit prin a face tot ce-am vrut. Ușa acestei case, înălțîndu-se acolo pe ultima treaptă, am admirat-o mereu cu frenezie. Cum s-o descriu? Era masivă, vopsită în verde, și vara acoperită cu un fel de husă vîrgată verde cu alb, avînd o gaură pe unde ieșea un mic inel de fier forjat și o fantă a cutiei poștale protejată de praf, de insecte și de murdărie de-un capac de aramă cu arc. Și iată. Era flancată de doi pilaștri de aceeași culoare, pe cel din dreapta fiind soneria. Perdelele îți inspirau cea mai mare încredere. Chiar fumul ce se ridica dintr-unul din coșurile căminului, cel al bucătăriei, părea că se întinde și se răspîndește în văzduh cu mai multă melancolie decît cel al vecinilor, și mai albastru. Privii la al treilea și ultimul etaj fereastra mea, batjocoritor deschisă. Curățenia generală era în toi. În cîteva ore vor închide iar fereastra, vor trage perdelele și vor proceda la o dezinfecție cu formol. Îi cunoșteam eu. Mi-ar fi plăcut să mor în casa asta. Văzui, ca într-o nălucire, ușa deschizîndu-se și picioarele mele ieșind.

Priveam fără stînghereală, căci știam că nu mă spionează de după perdea, cum ar fi putut face, dacă ar fi vrut. Dar îi cunoșteam eu. Intraseră cu toții în chiliile lor și fiecare își vedea de treabă.

Nu le făcusem totuși nimic.

Nu prea cunoșteam orașul, locul nașterii și al primilor mei pași în viață, și pe urmă al tuturor celorlalți care mi-au încurcat atît de rău calea. Ieșeam atît de puțin ! Din cînd în cînd mă duceam la fereastră, dădeam la o parte perdeaua și priveam afară. Și repede mă-napoiam în fundul camerei, acolo unde era patul. Nu mă simțeam în largul meu, pe fundul acestui aer, și-atît de pierdut pe pragul a nenumărate și confuze perspective. Dar pe atunci mai știam încă să acționez, dacă era neapărată nevoie. Dar mai întîi ridicai ochii spre cer, de unde ne sosesc faimoasele ajutoare, unde drumurile nu sînt marcate, unde rătăcești liber, ca într-un deșert, unde nimic nu oprește privirea, din oricare parte ai vrea, spre oricare parte, cel mult înseși limitele privirii. De aceea și ridic ochii, cînd totul merge rău, mie și lehamite dar n-am ce-i face, spre acest cer ce se-odihnește, chiar înorat, plumburiu, voalat de ploaia dezordinii și orbirii orașului, cîmpiei, pămîntului. Cînd eram mai tînr gîndeam c-ar fi bine să trăiești în mijlocul cîmpiei, și mă duceam în landele din Lunebourg. Cu cîmpia în gînd mă duceam spre lande. Erau alte lande mult mai aproape, dar un glas îmi spunea, Landele din Lunebourg sînt cele de care-aveți nevoie, eu n-am prea fost tutuit. Elementul lună trebuia să-și aibă rostul lui acolo. Ei bine, landele din Lunebourg nu-mi plăceau deloc, dar absolut deloc. Mă-ntorceam dezamăgit

și în același timp ușurat. Da, nu știu de ce, nu fusesem niciodată dezamăgit, și fusesem adesea, pe vremuri, fără să resimt în același timp, sau cu o clipă după, o incontestabilă ușurare.

Am pornit la drum. Ce-nfățișare. Înțepeneala membrelor inferioare de parcă natura nu mi-ar fi dat genunchi, teribila îndepărtare a picioarelor de-o parte și de alta a axului. Trunchiul, în schimb, parcă datorită unui mecanism compensatoriu, avea moliciumea unui sac umplut cu zdrențe și se bălăbănea nebanește după imprezizibilele smucituri ale bazinului. Am încercat adesea să-mi corijez aceste defecte, să-mi înțepenească bustul, să-mi îndoi genunchii și să-mi aduc picioarele unul lângă altul, căci aveam pe puțin cinci sau șase, dar se sfârșea întotdeauna în același fel, vreau să spun printr-o pierdere a echilibrului, urmată de-o cădere. Trebuie să mergi fără să te gîndești la ceea ce faci, cum ai respira, și eu cînd mergeam fără să mă gîndesc la ceea ce fac, mergeam așa cum v-am spus-o, și cînd începeam să mă supra-veghez făceam cîțiva pași destul de bine executați și apoi cădeam. Am luat deci hotărîrea de-a mă lăsa la voia întîmplării. Această ținută se datorează, după părerea mea, cel puțin în parte, unei anumite înclinații de care n-am putut niciodată să mă eliberez în întregime și la care anii mei impresionabili, cei ce condiționează formarea caracterului, e firesc să fi contribuit în bună măsură, vorbesc de perioada care se întinde, cît vezi cu ochii, între primele poticniri, în spatele unui scaun, și clasa a treia, sfîrșitul studiilor mele liceale. Aveam deci penibilul obicei că, spîrcîndu-mi chiloții, de regulă la începutul dimineții, între orele zece zece și jumătate, să vreau negreșit să-mi continui și să-mi închei ziua, de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat. Numai ideea de-a mă schimba, sau de-a mă destăina mamei care n-ar fi vrut decît să mă ajute, îmi era intolerabilă, nu știu de ce, și pînă la culcare mă tîram cu, între pulpe sau lipit de fese, arzător, crocant și răumiroșitor, rezultatul revărsărilor mele. De unde aceste mișcări precaute, țepene și cît mai largi ale picioarelor și acest balans disperat al bustului, menit fără îndoială să dea impresia, să te faci să crezi că eram fără griji, vesel și vioi, și să facă verosimile explicațiile mele pe tema rigidității bazei, pe care o puneam pe seama reumatismului ereditar. Elanul meu tineresc, în măsura în care-l aveam, se uză, se acri și deveni neîncercător înainte de vreme, iubitor al ascunzîsurilor și al poziției orizontale. Biete soluții ale tinereții, care nu explică nimic. N-ai nici un motiv să fii stînjinit. Să raționăm fără teamă, ceea nu va ceda.

Se-nsenina. Mergeam pe stradă, ținîndu-mă cît mai aproape de trotuar. Trotuarul cel mai larg nu este niciodată destul de larg pentru mine, cînd mă pun în mișcare, și am oroare să incomodez necunoscuții. Un sergent mă opri și-mi spuse, Șoseaua pentru vehicule, trotuarul pentru pietoni. Parcă din vechiul testament. Urcai deci pe trotuar, scuzîndu-mă parcă, și mă menținui, într-o înghesuială de nedescris, preț de vreo douăzeci de pași, pînă-n clipa în care a trebuit să mă arunc la pămînt, ca să nu strivesc un copil. Era înhămat, îmi amintesc micile hamuri, cu clopoței, probabil se credea poney, sau percheron, de ce nu. L-aș fi strivit bucuș, detest copiii, i-aș fi făcut dealtfel un serviciu, dar mă temeam de represalii. Toți oamenii sînt părinți, asta-i ceea ce vă interzice să sperați. Ar trebui amenajate, pe străzile cu trafic intens, piste speciale pentru micuțele ființe murdare, pentru landourile, cercurile, suzele, patinele, trotinetele, păpușile, mînușile, doicile, baloanele, toată micuța murdara lor fericire, ce mai. Căzui deci și căderea mea antrenă pe aceea a unei bătrîne doamne burdușită cu paiete și dantele care cîntărea cam vreo două sute de livre. Urletele ei nu-ntrîziară să stîrnească o învălmășeală. Speram din toată inima să-și fi spart femurul, bătrînele doamne își sparg ușor femurul, dar nu de-ajuns, nu de-ajuns. Profitai de confuzia generală ca s-o șterg, proferînd injurii îninteligibile, de parcă eu eram victima, și eram, dar n-aș fi putut s-o dovedesc. Nu se



linșează niciodată copiii, pruncii, orice ar face sînt absolviți dinainte. Eu i-aș linșa cu plăcere, nu spun că aș face-o cu mîna mea, nu, nu sînt un violent, dar i-aș încuraja pe alții și le-aș plăti un rînd cînd totul ar fi terminat. Însă de-abia putui să-mi reiau sarabanda tropăielilor și smuciturilor că am și fost oprit de un al doilea sergent, asemănător întru totul cu primul, într-atît încît m-am întrebat de nu cumva era același. Îmi atrase atenția că trotuarul era pentru toată lumea, de parcă era absolut evident că nu puteam să fiu asimilat acestei categorii. Ați dori, spusei, fără să mă gîndesc o singură clipă la Heraclit, să cobor în apa din rigolă? Coboriți unde vreți, dar nu ocupați tot locul. Îi țintii buza superioară, care avea pe puțin trei centimetri înălțime, suflînd cu putere într-acolo. O făcui, cred, destul de firesc, de parcă, sub cruda constrîngere a evenimentelor, aș fi scos un oftat adînc. Dar el nu cliintî. Trebuie să fi fost deprins cu autopsiile, sau cu exhumările. Dacă nu sînteți în stare să circulați ca toată lumea, spuse, ați face mai bine să stați acasă. Țsta era și sentimentul meu. Și atribuindu-mi un acasă n-avea de ce să-mi displacă. În acest moment tocmai trecea un convoi funebru, cum se întîmplă cîteodată. A fost o mare-nvălmășeală de pălării în același timp cu o fluturare a mii și mii de degete. În ce mă privește, dacă aș fi silit să mă închin, nu m-ar lăsa inima să n-o fac cum trebuie, rădăcina nasului, buric, umărul stîng, umărul drept. Însă ei, cu gesturi grăbite și nesigure, făceau un soi de cruce-nvîrtejită, fără nici o prestață, cu genunchii sub bărbie și mîinile în toate felurile. Cei mai îndrîjiți se opriră și se-auziră mormăituri. Cît despre sergent, el împietri, cu ochii închiși, cu mîna la chipiu. În birjele cortegiului, zării oamenii vorbind cu-nsflețire, evocau probabil momente din viața defunctului, sau a defunței. Mi se pare c-am auzit spunîndu-se că harnașamentul dricului nu e același în amîndouă cazurile, dar n-am putut ști niciodată în ce constă deosebirea. Căii trăgeau vînturi și se bălegau de parcă s-ar fi dus la bîlci. N-am văzut pe nimeni în genunchi.

Dar merge repede la noi, ultima călătorie, în zadar grăbești pasul, ultima birje, cea a servitorilor, te depășește, răgazul s-a sfîrșit, oamenii se-nsflețesc din nou, se bagă iar în tine. În așa măsură că m-am oprit a treia oară, de data asta fiindcă am avut eu cheful și am luat o birjă. Cele pe care le văzusem trecînd, tixite cu oameni discutînd cu-nflăcărare, îmi făcuseră o puternică impresie. E o cutie mare și neagră, bițîindu-se pe arcuri, cu ferestre mici, unde miroase a-nchis, unde te chircești într-un colț. Uneori simțeam calota pălăriei atingînd plafonul. Ceva mai tîrziu m-am aplecat în față și am deschis geamurile. Apoi mi-am reluat locul, cu spatele în sensul mersului. Eram gata să ațipesc cînd un glas mă făcu să tresar, era birjarul. Deschisese portiera, fără îndoială exasperat că nu putuse să se facă auzit prin geam. Nu-i vedeam decît mustața. Unde? întrebă. Coborîse de pe capră special ca să mă-ntrebe. Și eu care mă și credeam departe! Mă gîndii, căutînd în minte numele vreunei străzi, sau al unui monument. Birja asta-i de vînzare? întrebai. Adăugînd, Fără cal. Ce să fac cu un cal? Dar ce-aș face cu o birjă? Aș putea oare să mă cu c'acolo? Cine mi-ar aduce de mîncare? La Zoo, spusei. E un caz extrem de rar să nu existe Zoo în marile orașe. Adăugai, Nu merge prea repede. Rîse. Ideea c-ar putea să meargă prea repede la Zoo trebuie să-l fi amuzat. Sau poate ideea de-a rămîne fără birjă. Dacă nu pur și simplu eu, persoana mea, a cărei prezență în birjă trebuie s-o fi metamorfozat în așa măsură, că birjarul vîzîndu-mă acolo, cu capul în umbra plafonului și genunchii proptiți în geam, se-ntreba probabil dacă era într-adevăr birja lui, dacă era într-adevăr o birjă. Se-ntoarce iute spre cal, se liniștește. Poți ști vreodată de ce-ți vine să rîzi? În tot cazul rîse scurt, ceea ce părea că mă scoate din cauză. Închise portiera și se urcă pe capră. Puțin după aceea calul porni.

Da, aveam încă ceva bani în vremea aia. Puținii bani pe care tata mi-i lăsase,

în dar, fără nici o condiție, la moartea lui, mă-ntreb și-acum de nu mi-au fost furăți. Căci de-atunci nu-i mai aveam. Asta nu mă-mpiedica să-mi duc traiul mai departe, și chiar în felul meu pînă la un punct. Marele inconvenient al acestei stări, ce s-ar putea defini ca o neputință absolută de-a cumpăra, este că te silește să te miști. De exemplu, rareori, dacă într-adevăr ești fără bani, poți să-ți faci rost de mîncare, din vreme-n vreme, rămînînd în adăpostul tău. Deci ești obligat să ieși și să te miști, cel puțin o zi pe săptămînă. În aceste condiții nu ai nici o adresă, vrei-nu vrei. De aceea aflai cu o anume întîrziere că eram căutat, într-o problemă care mă privea îndeaproape. Nu mai știu pe ce cale. Nu citeam ziarele și nici nu-mi mai amintesc să fi vorbit cu cineva în toți acei ani, poate doar de două sau de trei ori, în problema hranei. În sfîrșit trebuie să fi mirosit eu ceva, într-un fel sau într-altul, altfel nu m-aș fi prezentat niciodată la domnul Nidder, curios cum se-ntîmplă să nu uiți anumite nume, și nu m-ar fi recunoscut niciodată. El mi-a verificat întîi identitatea. A durat un timp. I-am arătat inițialele de metal din interiorul pălăriei, ele nu dovedeau nimic, dar întăreau probabilitățile. Semnează, îmi spuse. Se juca cu o riglă cilindrică, cu care ar fi putut omori și-un bou. Numără, spuse. O tinăra femeie, poate de vînzare, asista la această discuție, în calitate de martor, fără îndoială. Am băgat teancul în buzunar. N-ai dreptate, spuse. Îmi închipuiam c-ar fi trebuit să mă pună să număr înainte de-a semna, ar fi fost mai corect. De unde să vă iau, spuse, dacă e cazul. Coborîsem scările cînd îmi veni în minte ceva. Puțin după aceea le urcai iar ca să-l întreb de unde-mi veneau banii, adăugînd că aveam dreptul să știu. Îmi spuse un nume de femeie, pe care l-am uitat. Poate mă țineau pe genunchi pe cînd eram încă în fașă și eu o dezmiardam. Asta ajunge cîteodată. Spun bine, în fașă, căci mai tîrziu ar fi fost prea tîrziu, pentru dezmierdări. Deci mulțumită acestei sume mai aveam niscaiva bani. Foarte puțini. Drămuți pentru viața ce-o aveam înainte ei nici nu mai existau, doar dacă previziunile mele nu erau prea pesimiste. Bătui în peretele de sticlă, pe lîngă propria-mi pălărie, chiar în spatele birjarului dacă socotesc bine. O trîmbă de praf ieși din capitonaj. Luai o piatră din buzunar și ciocăni cu ea, pînă cînd birja se opri. Observai că n-a existat nici o încetinire, așa cum se întîmplă la cele mai multe vehicule, înainte de-a se opri. Nu, s-a oprit la țanc. Așteptam, Birja trepida, Birjarul, cocoțat pe capră, asculta probabil. Calul, parcă-l vedeam cu ochii. Nu se năruia la cea mai mică oprire, ci rămînea atent, cu urechile ciulite. Privii pe fereastră, eram din nou în mișcare. Ciocăni iar în perete, pînă cînd birja se opri din nou. Birjarul se dădu jos de pe capră înjurînd. Coborîi geamul ca să nu-i vină ideea să deschidă portiera. Mai repede, mai repede. Era și mai congestionat, ca să nu spun stacojiu. Mînia, sau vîntul cursei. I-am spus că-l angajam pe toată ziua. Răspunse că avea o înmormîntare la ora trei. Ah morții. I-am spus că nu mai vreau să merg la Zoo. Nu mai mergem la Zoo, am spus. Răspunse că-i era egal unde mergem, cu condiția să nu fie prea departe, din pricina calului. Ce să mai vorbim de specificitatea limbajului primitivilor. Îl întrebai dacă știa vreun restaurant. Adăugai, Mănînci cu mine. Îmi place întotdeauna să fiu cu cineva de-al casei. Era o masă mare flancată de două bănci exact de aceeași lungime. Aplecat peste masă îmi vorbi de viața lui, de nevastă, de cal, apoi iar de viața lui, de viața lui atît de groaznică, mai ales din cauza firii sale. Mă întrebă dacă-mi dădeam seama ce înseamna asta, să fii afară pe orice vreme. Aflai că sînt și birjari care-și petrec toată ziua la cald în birjă, dormitînd, așteptînd să vină clientul să-l zgîlție. Mergea altădată, dar astăzi îți trebuie alte metode, dacă vrei să te regăsești la sfîrșitul zilelor tale. I-am descris situația în care mă aflam, ce pierdusem și ce căutam. Făceam amîndoi tot posibilul să înțelegem, să explicăm. Înțelegea că rămăsesem fără cameră, că mi-ar fi trebuit o alta, dar

tot restul îi scăpa. Îi intrase în cap, de unde nimeni nu mai putea să i-o scoată, că eram în căutarea unei camere mobilate. Scoase din buzunar un ziar din după-amiaza de ieri, sau poate de alaltăieri, și se puse pe treabă, parcurgând mica publicitate, subliniind cinci sau șase anunțuri cu un ciot de creion, același care tremura deasupra câștigătorilor de mîine. Sublinia fără îndoială pe cele ce le-ar fi subliniat dacă-ar fi fost în locul meu, ori poate pe acelea ce trimeteau în același cartier, din pricina calului. N-aș fi reușit altceva decît să-l tulbur spunîndu-i că, în ce mă privește, n-admiteam alte mobile, în camera mea, decît patul, și c-ar fi trebuit să le dea afară pe toate celelalte, pînă la noptieră, înainte de-a consimți să pun piciorul acolo. Către orele trei trezirăm calul și pornirăm la drum. Birjarul îmi propuse să urc pe capră, alături de el, însă după o vreme adormisem deja înăuntrul birjei, regăsindu-mi locul. Vizitarăm, una după alta, sper după un plan anume, adresele pe care le subliniasem. Scurta zi de iarnă era pe sfîrșite. Mi se pare cîteodată că acolo au rămas singurele zile pe care le-am cunoscut, și mai presus de toate fermecătoarea clipă ce precede obliterarea nocturnă. Adresele pe care le subliniasem, sau mai curînd însemnase cu o cruce, cum fac oamenii simpli, le bara cu o linie în diagonală, pe măsură ce se dovedeau nepotrivite. Mai tîrziu îmi arătă ziarul, sfătuindu-mă să-l păstrez, ca să fim siguri că n-o să căutăm din nou acolo unde căutasem deja fără folos. În ciuda ferestrelor închise, a scîrțîiturilor birjei și a rumorii de-afară, îl auzeam cîntînd, singur acolo sus cocoțat pe capră. Mă preferase unei înmormîntări, era un fapt ce va dura de-a pururi. Cînta. *Cît de departe-i ea de țara Unde tîndrul erou dormea* sînt singurele cuvinte ce mi le-amintesc. La fiecare oprire se da jos de pe capră și mă ajuta să cobor din cupeu. Sunam la ușa pe care mi-o arăta și cîteodată eu dispăream înlăuntru. Mi-amintesc, îmi părea caraghios, să simt din nou o casă în jurul meu, după atîta timp. Mă aștepta pe trotuar și mă ajuta să urc iar în birjă. Începusem să mă satur pînă peste cap de-acest birjar. Se cocoța pe capră și iar o porneam. La un moment dat se întîmplă ceva. Se opri. Mi-am ieșit din toropeală și eram gata să cobor. Dar nu veni să-mi deschidă portiera și să-mi ofere brațul, cu toate că ar fi, o dată cu lumînările, și exceptînd astrele, primele lumini pe care le-am cunoscut. Îi întrebai dacă puteam să aprind al doilea felinar, căci pe primul îl aprinsese el. Îmi dădu cutia de chibrituri, deschisei gemulețul bombat prevăzut cu balamale, aprinsei și închisei repede, ca feștila să ardă deplin și liniștit, în căsuța ei, la adăpost de vînt. Mi-a fost dată bucuria asta. Noi nu vedeam nimic, la lumina acestor felinare, cel mult crupa calului, dar alții le vedeau din depărtare; două pete galbene plutind încet, liber rătăcitoare. Cînd atelajul cotea se zărea un ochi, roșu sau verde după caz, un romb bombat, lîmpește și viu ca-ntr-un vitraliu.

Odată ultima adresă cercetată, birjarul îmi propuse să trag la un hotel pe care-l cunoștea, unde-aș fi fost bine primit. Asta rămîne-n picioare, birjar, hotel, e verosimil. Recomandat de el n-aș duce lipsă de nimic. Tot confortul, zise, făcîndu-mi cu ochiul. Plasez această discuție pe trotuar, în fața casei de unde tocmai ieșisem. Îmi amintesc, sub felinar, crupa slăbănoagă și umedă a calului și pe mînerul portierei mîna birjarului, mînușa de lînă. Depășeam cu un cap acoperișul birjei. I-am propus să luăm un pahar. Calul nu mîncase nici nu băuse toată ziua. I-am atras atenția birjarului care-mi răspunse că știe el, calul lui nu se va reface decît odată ajuns în grajd. Dacă-n timpul lucrului lua ceva în gură, de n-ar fi fost decît un măr sau o bucată de zahăr, ar avea crampe la stomac ce l-ar opri să meargă mai departe, ba ar putea chiar să-l răpună. Astfel că era silit să-l lege maxilarele, cu o curea, de fiecare dată cînd dintr-un motiv sau altul îl pierdea



din vedere, ca să nu sufere din pricina trecătorilor miloși. După citeva pahare birjarul mă rugă să-i onorez, pe el și pe soția lui, petrecînd noaptea la ei. Nu era departe. Reflectînd la asta, cu marele privilegiu al distanțării, cred că n-am făcut altceva, toată ziua, decît să ne-nvîrtim în jurul casei sale. Locuia deasupra unui șopron în fundul unei curți. Frumoasă poziție, m-aș fi simțit bine acolo. Prezențindu-mi-o pe soția lui, o femeie cu fese enorme, el ne părăsi. Nu se simțea în largul ei, se vedea cît de colo, singură cu mine. O înțelegeam, eu nu mă jenez în cazuri de-astea. Nici un motiv ca totul să sfîrșească ori să continue. Atunci, să sfîrșească. Am spus că voi coborî în șopron să mă culc. Birjarul protestă. Am insistat. Îi atrase atenția soției sale asupra unei bube pe care-o aveam în creștetul capului, căci, din politețe, îmi scosesem pălăria. Trebuie să isprăvim cu asta, spuse ea. Birjarul numi un doctor pe care-l prețuia în mod deosebit și care-l scăpase de constipație. Dacă vrea să se culce în șopron, spuse femeia, să se culce în șopron. Birjarul luă lampa de pe masă și mă conduse pe scara ce cobora în șopron, era mai degrabă o schelă, lăsîndu-și soția în întuneric. Întinse pe pămînt, într-un colț, pe paie, o pătură de-a calului, și îmi lăsă o cutie de chibrituri, în cazul în care-aș fi avut nevoie să văd clar în noapte. Nu-mi amintesc ce făcuse calul între timp. Lungit în întuneric ascultam zgomotul pe care-l făcea adăpîndu-se, un plescăit aparte, apoi sprintul brusc al șobolanilor și, deasupra mea, şușotelile birjarului și-ale femeii gata să mă ponegrească. Strîngeam în mîna cutia de chibrituri, o cutie mare sudeză. Mă ridicai în beznă și scăpărai unul. Flăcăruia mă ajută să descopăr birja. Îmi veni chef, apoi mă părăsi, să dau foc șopronului. Găsii prin întuneric birja, deschisei portiera, șobolanii țîșniră, mă urcai înăuntru. Instalîndu-mă observai imediat că birja nu mai sta drept, de bună seamă oiștile odihneau pe pămînt. Mai bine așa, puteam să mă răstorn și să stau cu picioarele în sus, pe cealaltă banchetă. De mai multe ori în timpul nopții simții calul privindu-mă pe fereastră, și m-ajunse suflul nărilor lui. Odată deshamat, trebuie să fi găsit stranie prezența mea în birjă. Îmi era frig, uitasem să iau pledul, dar nu într-atît ca să mă duc să-l caut. Prin fereastra birjei o vedeam pe cea a șopronului, din ce în ce mai bine. Leșii din birjă. În șopron se luminase puțin, întrevedeam ieslea, rastelul, hamurile spînzurînd, și mai ce, găleți și perii. M-am dus la ușă dar n-am putut s-o deschid. Calul mă urmărea cu privirea. Căii deci nu dorm niciodată? După părerea mea birjarul ar fi trebuit să-l lege, în fața ieslei de exemplu. Am fost silit deci să ies pe fereastră. N-a fost ușor. Dar ce-i ușor? Mi-am trecut capul mai întîi, mă sprijineam în palme pe pămîntul curții în timp ce coapsele mi se răsuceau încă prinse în cadrul ferestrei. Îmi aduc aminte smocurile de iarbă de care am tras, cu amîndouă mîinile, ca să mă pot elibera. Ar fi trebuit să-mi scot mantaua și s-o arunc pe fereastră, dar ar fi trebuit să mă gîndesc la asta. De-abia ieșit din curte m-am gîndit la ceva. Osteneala. Strecurai o bancnotă în cutia de chibrituri, intrai în curte și pusei cutia pe pervazul ferestrei pe unde tocmai ieșisem. Calul sta la fereastră. Dar după cîțiva pași făcuți pe stradă, m-am reîntors în curte și-am luat înapoi bancnota. Chibriturile le-am lăsat, nu erau ale mele. Calul sta tot la fereastră. Mi se acrise de-acest cal. Zorii abia mijeau. Nu știam unde sînt. Scurt cumpănind, am luat-o spre răsărit, ca să fiu luminat cît mai curînd. Aș fi vrut un orizont marin, sau desertic. Cînd sînt afară, în zori, merg la întîlnire cu soarele, și seara, cînd sînt afară, o iau pe urmele lui, pînă-n casa morților. Nu știu de ce-am spus povestea asta. Aș fi putut tot atît de bine să spun alta. Poate că altă dată voi spune alta. Suflete vii, atunci veți vedea că se aseamănă.

În românește de CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

## CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

### Molloy, Beckett, vocea care îi unește

Siajul lăsat de marile opere de artă se dovedește a fi adesea invers proporțional cu scurgerea timpului. La apariția lui, produsul cultural de excepție, ex-centric prin el însuși, întâmpină însemnate rezistențe, e considerat periferic, nenatural, hibrid, « prefabricat ». Resorturile sale intime, sporite în finețe — ca acele intermitente și volatile particule ale materiei, descoperite tot mereu de savanți —, n-au cum fi pătrunse de gândirea ultimativ-concluzivă. Iar aspectul lui exterior singular îl face aproape invizibil fiindcă nu poate fi raportat la nimic preexistent. Căci a vedea e a compara, a gândi e a fi distrat — ca să parafrazăm paradoxala dialectică beckettiană.<sup>1</sup>

Un număr din 1947 al revistei franceze « Fontaine »: irlandezul Samuel Beckett publică aici strania, derutantă<sup>2</sup> năvelă *L'Expulsé*, prima producție concepută direct în limba adoptivă în care-și va scrie apoi toată opera.

În 1951 tinărul editor Jérôme Lindon lansează cu un entuziasm vizionar romanul *Molloy*, în care încă de la început o parte a criticii a văzut o mutație capitală, prevestind era « nimicului », « artei minimale » ori « subiective ». Însă nu mai puțin o « mărturie ce tinde spre universal » (Gaétan Picon: « L'impossible néant »), ori o operă « în care humorul, subtilitatea în întregime cerebrală și complexitatea ironică deabia reușesc să mascheze tragicul. Nu numai că, de la sine înțeles, pentru Beckett omul e singur, azvirlit într-o lume lipsită de semnificații, dar nu există măcar unul din demersurile, gândurile, sentimentele sale care să nu fie clădit pe iluzie și dispreț. Orice hotărâre e coruptă încă din start și se schimbă în contrariul ei. Trădați de viață, de semeni, de propriul trup, de gândurile noastre cele mai personale, de sentimentele cele mai pasionate, rătăcim fără țință în noapte și sîntem condamnați să rătăcim fără ca această situație deplorabilă să se bucure măcar de umbra unei grandorii. » (Maurice Nadeau: *En avant vers nulle part*)

Tot Maurice Nadeau este primul care indică drept cheie a creației beckettlene năvela *L'Expulsé*, și pe drept cuvînt, căci ea anunță iminentul roman: personajul, situațiile, strategia narativă, respectiv continuumul discontinuu atît de derutant și totodată liniștitor, acel textualism adînc reflexiv cu meandre dezabuzat socratice. *Expulzatul* e un text scurt care narează, la persoana întîii, avatarurile derizorii ale unui personaj abulic, despre care nu aflăm decît că a fost zvirlit afară din camera sa, și pe care-l vedem apoi căutînd fără prea mare rîvnă o nouă locuință, ajutat de-un birjar binevoitor ce-a renunțat să se mai ducă la înmormîntarea la care era dinainte angajat. « Mă preferase unei înmormîntări, este un fapt ce va dura de-a pururi » reflectează, pe ton de umor macabru, eroul — și găsim în aceste cîteva pagini de-o simplitate dezarmantă, ca într-o picătură de apă, întreg spectrul negru-brun-violet al viltoarelor curcubee, cascade, cataracte de nimicnicie cu care Beckett.

<sup>1</sup> De altfel, cea de a doua sintagmă plutește totodată în sfera de influență a unui alt mare precursor al golului existențial, care, pentru a face mai credibilă sentința a simți e a fi distrat, a formulat-o prin gura unuia dintre cei trei heteronimi ai săi, verificînd-o astfel la nivel biografic-creativ, investind disperuța sîinței și libertatea mijloacelor de expresie cu genuine puteri de simțire. E vorba de marele poet Fernando Pessoa, metamorfozat pentru a putea avea revelația acestui adevăr-multiplu, în Alberto Caeiro.

«le dernier écrivain» cum îl denuște Bernard Pingaud, va fascina și tulbura nu numai un public ales ci și... pe ocașii din San Quentin.

E drept că această atitudine de citată performanță a fost înfăptuită de o piesă, de mult așteptatul (și inexistentul?) Godot, cel ce i-a asigurat lui Beckett dintr-o dată celebritatea și popularitatea. Scenicitatea prozei nu pare a fi deloc mai prejos decât cea a teatrului său, și asta printr-un comun dat constitutiv: distorsionarea la maximum a celor două componente ontologice (am numit spațiul și timpul), încît se creează din însuși acest fapt o genuină tensiune, un indefinit sentiment de așteptare perpetuă, cît și corolarul lui, neîncrederea sporită cu care este primit orice detaliu ce pare a aduce puțină lumină în turburele șir de întâmplări defilînd lent ca niște gânduri lunatice, ce refuză să se materializeze complet și pentru multă vreme.

Încordata pîndă a cuvîntului următor, care nu știi ce va aduce cu el, atitudinea retractilă-expectativă specifică unei firi singuratice fac din frazele beckettienne replici vii, întreținînd o atmosferă de dezbateră (nu publică, ci interioară) la un grad de tensiune înțîlnit poate doar la Kafka (indubitabil, unul din maeștii săi) însă aici într-altfel spațializat.

Alt element dramatic derivă din confuzia interior-exterior, cu grijă întreținută. Parcă preluînd deviza lui Oscar Wilde («locul în care se petrec cele mai mari minuni ale lumii»), și pentru Beckett cutia craniană devine scena pe care vocea evoluează tot atît de liber precum Molloy în labirintul palpabil al naturii și societății. Dar despre voce vom vorbi ceva mai încolo, după ce vom fi prezentat cît de cît scena, adică acest gol fundamental care se dovedește căpățîna, și o dată cu ea întreaga ființă a homuncului nostru.

Molloy (sau, cum se presupune în partea a doua a romanului, Mollose) este mai degrabă un anti-erou, vagabond surd și amnezic, maniac, agorafob, schilod și mirosînd a cadavru, bătălgîndu-se ca o ființă preistorică, împreună cu cîrjele sale. «pe-o bicicletă fără lanț, cu roți libere, dacă există așa ceva», face parte, în ciuda aspectului său larvar, din întinsa galerie de personaje *à rebours*, undeva între Don Quijote, Till Eulenspiegel ori Charlot, ale căror peripeții par menite a uimi, a descreți frunțile, dar care reprezintă tot atîtea încercări de a pune în valoare limitele sistemului, sau chiar de a-i sugera acestuia noi fruntarii. Deosebirea față de aceste modele e însă una radicală. Anume: peripețiile sînt atît de anodine, parcă știute dinainte, iar lipsa oricărei reacții din partea celui ce le suferă (și acest verb are semnificații totale, căci personajul, respectînd aici cu sfințenie tradiția, este mereu ghinionist) descumpănește într-atît încît putem spune cu mîna pe inimă că o astfel de povestire încrește frunțile, aruncîndu-l pe lector în plină stupeoare. Molloy nu se neliniștește de eșecurile sale, nu se enervează, nu plînge, nu regretă că nu a acționat altfel, ba chiar își zîmbește în barbă, fiind convins că așa și trebuia să se întîmple, că răul nu are hotare. Ca urmare își restrînge benevol aria posibilelor, își mai rememorează încă o dată — a cîta oară? — un episod de pe vremea cînd stătea pe malul mării într-o groapă, simțîndu-se aici mai în siguranță decât în alte părți, căci nu putea fi luat de nimeni prin surprindere, pe întinderea plajii orice ființă anunțîndu-se încă de departe, înțîi ca un punct, apoi mărîndu-se, etc.; mai bagă în gură una din cele șalsprezece pietre de supt, necăjîndu-se doar că nu mai poate să adauge celor patru buzunare (două ale hainei și două ale pantalonului) încă de trei ori pe-atîtea, că deci nu va ști nicicînd dacă suge de fiecare dată o platră nouă sau nu cumva — printr-un hazard extraordinar — aceeași platră; sau pur și simplu se abandonează visării, lumii interioare mirifice și copilărești, închizînd ochii: «și din pleoapele-mi închise noaptea



cea mică, unde pete limpezi se nasc, scînteiază, se sting, cînd vide, cînd populate, parcă din gunoaie de sfinți flacăra. »

« Molloy ou la vie sans bonnichi », acest lalt-motiv (ironic poate, dar prin asta încă mai viu !) al frustrării și deșrădăcinării, al ostilității lumii exterioare, al lipsei funciare de perspectivă, ne desvăluie totodată și latura infantilă a personajului, decelabilă și în alte ocazii, în declarații de-o cruzime inocent-lăudăroasă, ori în înșiruirea de operații banale și meticuloase pe care, iată, le execută la perfecție, « ca un om mare », ne vine să spunem. Mitul eternei reîntoarceri într-o versiune degradată, stupid-absurdă? Poate. Schilodul rătăcitor distribuit într-un rol apocrif, Don Quijote sau Ulysse? De ce nu. Oricum, spre deosebire de aceștia, el nu tinjește să regăsească femeia iubită pentru a restabili unitatea primordială a lumii — pentru el o astfel de țintă ar fi supradimensionată — ci doar, într-o înaintare tatonantă, tot mai lentă și mai sacadată, se îndreaptă spre aceea care i-a dat viață. Nu o face dintr-un imbold anume (iubire, compasiune, interes), ci pur și simplu din lipsa oricărui imbold, din cauza unei imaginații sărace. De asemenea, în absența vocației de a se descurca în viață, o fixație subconștientă îl împinge să refacă primul său drum, acela ce l-a scos din casa părintească fără voia lui (vezi *Expulzatul*) și l-a împins în vîltoarea lumii care s-a dovedit a fi atît de neprimitoare pentru el. Ca un mecanism cu dus-întors, unul dintre cele mai simple, acela al propriei sale pălării legate cu un elastic de butoniera hainei, ca să nu se piardă, Molloy însuși pare a nu cunoaște o alternativă. A fost născut iar apoi expulzat din casa părintească? Ei bine, acum e rîndul lui să se întoarcă înapoi. Din nenorocire, memoria lui e mai perisabilă decît elasticul, și drumul întoarcerii la aspecte labirintice, în locul atît de exactului și eficientului arc de cerc descris de pălăria ce revine fără nici un efort la locul ei.

În plus, pe măsură ce înaintarea lui se dovedește tot mai grea, mai zadarnică, mai imposibilă, ne dăm seama că mama începe să capete un tot mai pregnant caracter de simbol bifront. Vagii iluzii de înstrăinare prin regăsirea spațiului originar, prin resuscitarea valențelor sale de siguranță și împăcare, i se substituie tot mai insidios prevestirea extincției. La această presupunere (căci doar presupunerile despică, aște instantanee, întunecat cer beckettian) contribuie detaliile pe care le aflăm: mama e surdă, mută, oarbă, paralizată — o masă de carne chircită, pe pragul inconștienței, cu care nu se mai poate comunica decît prin intermediul cîtorva izbitori în țeastă.

Și, mergînd pînă la capăt cu temeritatea, Beckett inversează pînă și grila labirintică. Kafka, de exemplu, justifică totuși cele mai absurde acțiuni ale eroului său prin convingerea, sau măcar speranța lui că ele îi vor servi la ceva (disculparea de imaginarea vină, în *Procesul*). Molloy nu numai că nu dorește, dar știe precis că nici una din scenele reamintite n-a dus și nu va duce nicăieri, de aceea și ordinea lor poate fi oricînd intervertită, verosimilitatea lor pusă la-ndoială, însăși existența lor ca fapte reale într-un spațiu real — negată copilărește printr-un *Asta-i în cap!* ori *Vocea îmi spune toate astea!* De asemenea, acțiunea principală, căutarea, atît de afișată, sau totuși evidentă, ori măcar bănuită la vechile modele, devine aici total ignorată. Ea nu e scoasă la iveală decît ocazional, ca un tic, ca o scuză formală pe care desigur nimeni (nici măcar personajul însuși) n-o va crede, dar care e de neînlucuit: ceva în genul bolboroselilor cu care bețivii încearcă să acrediteze ideea că nu-s haimanale, că au o țintă anume etc. De altfel, lipsa aproape totală de repere, numele orașului căutat, numele mamei, etatea ei îndreptățesc supoziția că totul nu-i decît un truc prin care Molloy, dintr-o pudoare care-l caracterizează, ține să treacă în fața celorlalți drept aldoma lor, deci cu un scop în viață.

Astfel, printr-o tehnică a disimulării, firul principal e ascuns privirii, lăsându-se loc unui soi de secvențe la diferite puteri ale memoriei, realități filtrate dublu, triplu, ș.a.m.d., începînd să se submineze unele pe altele și conducînd la stranii *distanțări* ale însuși autorului față de textul său. Cîteva exemple de astfel de distanțări. Într-un loc personajul face gesturi de care *nu era fizic capabil*, iar apoi, cînd își dă seama de aceasta, ridică din umeri ricanînd ceva în genul: Uneori toți uităm de personajul pe care-l încarnăm. În alt loc, glosînd ironic pe marginea ciclicității timpului, Molloy spune: «fără îndoială într-o zi îl voi întîlni din nou pe comisar și pe ajutoarele sale. Și dacă, prea schimbat ca să-i recunosc, nu precizez că sînt aceiași, nu vă înșelați, vor fi aceiași, deși schimbați. Căci a stabili o ființă, un loc, era să spun o oră, dar nu vreau să ofensez pe nimeni, și în continuare să nu te mai folosești de ele, ar fi, cum să spun, nu știu. Să nu vrei să spui, să nu știi ce vrei să spui, să nu poți ceea ce s-ar crede că vrei să spui, și totuși să spui sau parcă, iată ce trebuie să nu pierzi din vedere, în febra redactării». Și putem spune cu îndreptățire că Beckett nu pierde o clipă din vedere acest deziderat, discreditînd de cîte ori are ocazia proiectul narativ și în general convențiile de orice fel. Totuși numai de aici, din aceste falii bruște țîșnește străfulgerarea ce luminează altfel tot întregul; care ghidează spre conflicte de ordin moral-filosofic. O clipă doar. Apoi nesfîrșitul șuvoi aluvionar își reia cursul purtînd cu el, în imediată proximitate unele de altele, relații amorse și ridicole, detalii scatologice și cugetări profunde, scene de tiranie macabră și de umilă duoșie clovnească, largi viziuni somnambulice, trunchiate, deformate și negate cîteva fraze mai încolo.

«Capodoperă prefabricată» după Robert Kaners, romanul *Molloy*, au observat alți critici, întreprinde o demolare sistematică a limbajului și a gândirii, într-un total corespunzătoare radicalismului personajului său. Paradoxal, complexitatea și credibilitatea schilodului ce-și caută mama se hrănesc din înseși precaritatea și absurdul relațiilor lui. Subtilitatea demersului beckettian constă în aceea că forțează apropierea de public slujindu-se de toate mijloacele de persuasiune pe care le conferă relatarea la persoana întîia transferînd pe neobservate neverosimilul personajului asupra cititorului, făcîndu-l pe acesta din urmă să se îndoiască efectiv de veridicitatea cutărui sau cutărui episod, relativizînd astfel obișnuința seculară de a lua *tel-quel* cele descrise cu atîta minuție de povestitor. Roman-capcană? Roman-șaradă? Oricum ar fi, cititorul e forțat să aleagă una din cele două căi posibile. Ori să-i atribuie calificativul de impostor autorului și să arunce cartea din mînă. Ori să se înverșuneze să citească mai departe, să depășească epidermicul controversat al secvențelor (relația cauzală e încă mai degradată decît la Kafka), și învățînd să privească *à travers* în profunzimea tenebrei care se-ntrezăresc, să realizeze în cele din urmă, pe această cale ocolită, grandoarea acestei «odisei nihiliste», după cum se exprima un critic al vremii, sau, am spune noi, a acestui discurs central, polisemic, de cert anvergură umanistă, în ciuda tuturor strădaniilor pe care schilodul le face de a schilodi totul în jur (apropierea de Swift nu e gratuită), a acestui poem al neantului posibil — din noi și din afara noastră — cu viză atît de actuală în acest clinic și dezabuzat sfîrșit de mileniu.

Am spus că vom reveni la voce. Trebuie să revenim la voce, căci vocea ce se-aude în capul lui Molloy e aceea care, în absolut orice condiții, îi asigură acestuia continuitatea, și textului — înaintarea nestăvilită.

S-a observat că Molloy e un personaj făcut mai mult din cuvinte. El vorbește de unul singur ca să-i treacă de urît și să-și îndepărteze cu fiecare cuvînt inevitabilul sfîrșit. De fapt el nu se teme de moarte, căci moartea nu există din moment ce în clipa cînd ai atins-o n-o mai poți recepta. Deci pentru a-și proba lui însuși că nu a murit, Molloy vorbește într-una, iar uneori mai mult, introduce în monolog

cuvintele acelei voci interioare pe care-o aude cînd și cînd, și pe care-o bănuiește cîteodată că ar vorbi tot timpul. În acele clipe, ca într-un exercițiu oracular, perspectiva se schimbă brusc: personajul românesc se spulberă, în locul lui țîșnind în lumină forța primordială, Logosul atotstăpînitor, adevărul și unicul creator, cel ce-și plimbă fantezele botezate cu nume perfect interșanjabile, Yerk, Murphy, Molloy, Watt, Camier, ș.a.m.d.

Adevărul personaj al lui Beckett e în cele din urmă limbajul. Miraculoasă e această performanță: de a-ți scrie opera într-o altă limbă decît cea maternă și de-a reuși nici mai mult nici mai puțin decît să iei Premiul Nobel (un caz cvasisimilar—prin quasi înțelegem lipsa, deocamdată, a înaltei distincții suedeze — în literele franceze de azi este doar E. M. Cioran, eseistul de renume mondial, de altfel unul dintre apropiații lui Beckett). Experiență de magie executată cu substanțe și materiale de-o calitate atent controlată. Cuvintele sînt *bis-cuit*, arse de două ori în foc, prin aceea că au fost învățate întîi prin intermediul unei alte limbi, și doar apoi reinsuflețite în focarul viu al limbii vorbite, scrise, mîzgălite, cîntate, rise, șoptite, îngîinate, bolborosite, mimate, ascunse, amuțite, gîndite, răzgîndite, refuzate, presupuse, visate — a limbii unei națiuni căreia Beckett i s-a integrat pînă la a-i revoluționa dinlăuntru literatura.

Mi s-a impus încă de la început: trebuia să traduc o voce. Complexă, cu infinite registre, pentru că sugerează rînd pe rînd mai multe personaje. M-am găsit în fața unor probleme care se pun și traducerii de teatru, care țin de credibilitatea și acuratețea rostirilor. Molloy se bilbie, se oprește la jumătatea frazei și o ia în altă parte, spune elucubrații — însă nu e niciodată incredibil ca personaj scenic, într-un fel aldoma nebunilor lui Shakespeare. Nu folosește cuvinte neadecvate momentului, nu literaturizează, nu încifrează vorbirea, salvează întotdeauna vulgaritatea prin ironie. Tragismul lui vine din faptul că se lasă vorbit, dar nu minuit, manipulat. El își urmează drumul său vid, cu o precizie mecanică, dar un mecanism pe care singur și l-a reglat.

Între însingurarea funciară și integrarea totuși în lume prin reflexie și limbaj, pe care le și ruinează în același timp (amintind caraghioasele mecanisme neutilitare ale lui Tinguely), trebuie deci căutată statura reală a anti-eroului beckettian. De aceea, și tot ca în mecanismele sus-amintite, diverse părți ale monologului sînt absolut firești luate în parte, însă modul în care ele lucrează în cadrul întregului dă acea stranie senzație de nimicnicie, de extincție interminabilă.

Operă deschisă pînă la a se contopi cu spațiul înconjurător, monologul vocilor pare că pornește de oriunde și se oprește oriunde — dar sub vălul iluzoriu articulațiilor românești există. Ele prind consistență în scene și personaje de neuitat, memorabile prin însuși faptul că par saluate chiar în acea clipă, printr-un hazard nemaipomenit, dintr-o memorie grav avariata, și mai păstrează încă palpitul imperceptibil al contactului prelungit cu traumatisme extreme, cu spectrul disoluției, al imploziei: polițistul care spune «parcă din Vechiul Testament, Șoseaua pentru vehicule, trotuarul pentru pietoni»; femela căreia Molloy îi strivește din greșeală cîinele și care îl consolează la rîndul ei asigurîndu-l că «era bătrîn, orb, surd, reumatic, tocmai îl duceam la veterinar să-i pună capăt suferințelor, așa că m-ai scutit de-un drum penibil»; ori portretul coșmaresc al mamei.

Cu lipsa lui de apetit față de acțiune, Molloy pare o fază pregătitoare a lui Winnie, eroina piesei *O, ce zile frumoase!*

Winnie, înghițită pînă la mijloc de pămînt, își trece vremea scoțîndu-și din geantă obiectele, rînd pe rînd, pe tot lungul zilei, iar apoi către seară, băgîndu-le la loc, povestind astfel diverse întîmplări pe care acestea i le reamintesc. Molloy face același lucru. Se ascunde de oameni prin diverse unghere și, ca să-și umple timpul



pe care-l mai are pînă va ajunge în orașul mamei sale, chipurile țelul lui, își deșartă din memorie, după impulsuri mai mult sau mai puțin aleatorii, scenele vieții sale.

Viziunea beckettiană e una a trecutului proiectat în prezent și — ironic — într-un viitor imprezvizibil. În text asta înseamnă că timpul prezent nu e decît o figură de stil (« prezentul mitologic » cum spune Molloy) pentru a creea o apropiere momentană de cititor. De aceea și asezonarea discursului cu *poate, așa cred, mi se pare, s-ar zice*: ca să pregătească momentul răsturnării, acela în care schilodul stopează povestirea spunîndu-și, « Gata pe azi, trebuie s-o mai păstrez și pentru altă dată ».

Relativizarea permanentă, nisipul mișcător al tuturor frazelor, instabilitatea celei din urmă vocabule, acesta e regimul textualității beckettienne. Iar traducătorului nu-i rămîne de făcut decît să caute să nu fie mai ambiguu decît originalului, dar nici mai explicit. Să nu-i răpească personajului dubiile, să nu absolutizeze nici momentele de lirism, nici pe cele grotești sau scatologice, nici pe cele simbolice.

Un ajutor neșteptat mi l-au dat cîteva gânduri ale lui Peter Brook.<sup>1</sup> Marele regizor formulează teza după care « *nu există nimic mai pozitiv decît operele lui Beckett* », explicînd că dorința de a spune adevărul, emoția subiacentă, duce la creație. « Obiectul neobișnuit care este creat astfel e mărturia forței nemăsurate a dorinței; el se manifestă pozitiv și necondiționat. Nu se delectează cu un *nu* facil, ci confecționează acest *nu* intransigent din însăși urzeala unei nepotolite dorințe de a spune *da*. » Urmîndu-și subtila interpolare, Brook pune tragismul personajelor tocmai pe seama adaptării la modul lor larvar de viață și, mai mult, pe seama optimismului lor inconștient, avertizîndu-ne că « Acest optimism pe care nu încetăm să-l dorim e cea mai rea dintre toate formele de fugă din fața realității. Atunci cînd îl acuzăm pe Beckett de pesimism sîntem niște adevărate personaje beckettienne într-o piesă de Beckett ».

O astfel de hermeneutică a personajului, care se complăce într-un optimism steril ce-i opacizează realitatea, mi-a fost de la început apropiată, confirmîndu-mi niște intuiții mai vechi. Într-adevăr, acum 15 ani am început traducerile din Beckett abordînd mai întîi *Textes pour Rien*, adică cea bucată prin care autorul, după cum mărturisește el însuși, încercase să evadeze din atitudinea de dezintegrare de pînă atunci. Or, în aceste Texte, mai mult ca oriunde în altă parte, e vizibilă dorința de a nu nega, de a recicla amintiri poate de mult terminate și de a le găsi o justificare, de a le acorda o cît de vagă undă de speranță — alura poetică a scriiturii accentuînd aceste strădanii. Aici, personajul principal, nenumit, cît și cele secundare, sînt creațiile exclusive ale *vocii*, proiecții atemporale, aproape idei platonice, tînjind zadarnic după spațiul « unde timpul trece și atomii se reunesc (...) », poate acolo de unde vine ea, de unde spune uneori că trebuie să fi venit, ca să poată vorbi de-atîtea himere. »

Himeră, ideee sub care stă întregul demers beckettian. Himerele, imaginile fugare, stîrnite din neant în neant, alcătuiind ciclic structuri cu aparență de stabilitate și identitate, denumite nesigur, parcă sub beneficiu de inventar, cînd Molloy, cînd Mollose, cînd Moran. Eul, personalitatea, este obiectul unui dublu radical. Neîfînd implicat în nimic, nici măcar în cuvintele pe care le spune (nemaivorbind de gesturi, căci acestea capătă adesea un regim pur ficțional), acest tip de erou romanesc se autodistruge o dată cu lumea pe care o dezvăluie fragmentar, hieratic-himeric, parcă în scurtele licăriri ale unei flăcări nestatornice, « noaptea, pe-un drum de-o izbitoare pustietate ».

<sup>1</sup> Din Caietul-program la piesa *O*, ce zile frumoase!, prezentată de Teatrul Lucia Sturza Bulandra în stagiunea 1985.

## CĂTĂLINA BUZOIANU

### Molloy ca roman teatral

Molloy este un roman teatral. Sau un roman cinematografic. Realismul povestirii nu pare a hiperboliza halucinant materia densă, viscoasă a vieții. Frînturi de realitate, cioburi de mizerie umană, detalii biologice, gunoaie ale demnității, puzzle de senzații și impresii. Personajele rezonază cu bun-simț și umilință în fața dezordinii fizice și morale. Personajele, Molloy și Moran, par a duce existențe paralele. Par a nu se întîlni — Molloy nu știe de existența lui Moran, dar își amintește, vag, că ar fi putut avea un fiu. Este preocupat doar de locul incert, undeva, în spatele abatorului (și tot în spatele abatorului se joacă, atras ca de un magnet, Jacques, fiul lui Moran), unde speră că ar mai putea viețui mama lui, mama Molloy.

Moran primește de la Youdi, prin Gaber, ordinul de a-l găsi pe Molloy. Moran este un agent executor, Gaber un agent de legătură, Youdi este șeful din umbră, creierul. Moran a primit multe asemenea instrucțiuni de la Youdi, via Gaber, și a dus la bun sfîrșit multe «afaceri» cu numele umane ale altor eroi beckettieni: Watt, Murphy, Mercier, Camier etc. Mărturisește că nu-l interesează ceea ce se întîmplă cu cei pe care îi află. Își îndeplinește doar misiunea de detectiv sau de agent secret, apoi se debarasează. Își spală creierul pînă la următoarea misiune. De fiecare dată este obligat să scrie un raport.

Molloy este găsit, în cele din urmă, dar Moran afirmă că nu l-a găsit el. Este adus în camera Mamei de către Gaber, probabil, identitate sugerată de setea permanentă a personajului. Este obligat, ca și Moran, să scrie un raport asupra aventurii sale, pe care el o numește *începutul sfîrșitului*.

Ambele istorii, fals paralele, încep cu scrierea unui raport.

Cele două aventuri, suprapuse cu o foaie de calc, sînt refacerea în sens invers dinspre partea Moran a unui traseu unic pe o hartă a unui ținut căruia Beckett îi dă un nume ipotetic: Ball-y-ba-baba.

Începutul acțiunii este, pentru ambele ipostaze, o cameră.

Timpul începutului este prezentul. Atît pentru Molloy, cît și pentru Moran. Beckett îl numește prin Molloy — prezent *mitologic*. În decursul acțiunii (itinerariului parcurs), personajele trec prin toate timpurile verbului. Moran acceptă să scrie în raport la timpul prezent, fiind vorba, de fapt, despre *diversele forme ale trecutului*. Referindu-se la misteriosul Youdi (care, ca și Godot, nu apare niciodată), Moran afirmă că acesta ar folosi *viitorul profetic*. Molloy mai numește timpul despre care scrie în raportul său, timpul despre care «dă raport», sau *timpul de dinaintea sfîrșitului sau timpul începutului*.

Timpul real pentru ambele ipostaze este la sfîrșitul acțiunii întreprinse. Este sfîrșitul aventurii (al călătoriei) și începutul raportului scris într-un spațiu claustrat: camera. Molloy își sfîrșește aventura într-o groapă. Groapa și camera mamei se suprapun în aceeași imagine terapeutică ancestrală: cameră secretă, cavou, subterană, locul morții vechiului om și al nașterii omului nou în toate mitologiile inițiatice. Groapa-cameră este locul nașterii *ideii*, simbolul tuturor virtualităților biologice și spirituale.

Molloy se află în camera mamei, căreia i se substituie, în camera mamei și în patul mamei care «l-a făcut, urîtă afacere, din c... ei». Groapa-cameră este





Enzo Cucchi: « *E nevoie să desprinzi din peisaj marile picturi* », tehnică mixtă, diametru 330 cm. (1983)

imaginea sexului femeii care naște lumea și poarta lumii prin care moartea introduce materia în circuitul biologic, vital. Alunecînd în groapa terminală a pădurii-labirint, cuibărindu-se acolo unde e atît de bine încît poate rămîne într-o beatitudine foetală, Molloy se lasă invadat de nostalgia pîntecului matern.

Moran începe raportul în camera lui. Jacques, fiul său, doarme. « Să doarmă ! » spune Moran. « Va veni vremea cînd și el, neputînd dormi, se va așeza la masa de scris ». Moran folosește, și el, viitorul profetic. Moran termină raportul tot în camera lui, după ce descrie lunga călătorie inițiatică a căutării de sine, în timpul gestației conștiinței de sine. Timpii se amestecă, se neagă, într-un spațiu al ambiguității. « E miezul nopții. Ploaia bate în geamuri. Nu era miezul nopții. Nu ploua ». Afirmția și negația funcționează la toate nivelele simbolice ale radio-grafiei existențiale: Moran—Molloy, Mama Molloy—Fiul Moran, A—B.

Molloy evocă încă de la începutul raportului existența tensionată, paralelă a celor două principii primordiale pe care le numește A și B. Panoramarea ținutului Bally se desfășoară ca fundal dezolant al întîlnirii celor două forțe opuse, atît de contemporan detaliate în amănunte exacte, ca într-un film neorealism.

Spațiul inițiatic al lui Molloy, spațiul inițiatic pentru Moran care-l caută pe Molloy, ținutul Ball-y-ba-baba (poate ball — minge, sferă) este descris minuțios, ca un peisaj pustiu, cu văi și coline, avînd drept fundal marea și drept punct



de reper orașul. Este un spațiu pastoral, căci pe el rumegă la nesfârșit vaci și pasc la nesfârșit oi conduse de un păstor însoțit de un ciine negru. Oi duse, inexorabil, la abator. Mai târziu, Molloy cunoaște muntele, marea, pădurea-labirint, ca și spații citadine, toate evocând claustrarea: închisoarea, camera Louisei, îngusta curte interioară dintre closete. Beckett enunță încă de la început cheia spațiului prin Molloy care știe că se află « într-un spațiu interior, invizibil, creierul și inima și alte caverne unde sentimentul și gândurile își țin sărbătoarea lor ». Ținutul Ball-y este spațiul *abisal* (ale cărui litere se întilnesc bolborosite în numele dat).

Ținutul Moran, *Shit*, este ținutul aparențelor sociale, ținutul lucrurilor solide, ca și Moran, ținutul lucrurilor și ființelor domestice care aparțin omului social, Moran: casa, grădina, fiul, servitoarea — Marthe, albinele, găinile, timbrele etc.

Molloy poate fi un roman autobiografic, un roman *al creației*. Spuneam că în capul lui Moran *crapă* alte personaje din romanele lui Beckett. Moran știe cine este Molloy. Este « Molloy al străfundurilor, al măruntaielor », al abisurilor lui Moran — implicit « al străfundurilor, al măruntaielor », al abisurilor lui Beckett.

Youdi poate fi marele anonim, creierul care ordonă raportul despre epocă. Epoca de după cel de-al doilea război mondial, nouă, străină, care bulversează raporturile dintre oameni și valori. Beckett se adaptează epocii, îi forează și captează sursa energiei vitale și ramolismul incapacității biologice. Pe fundalul peisajului dezolant al sfârșitului de civilizație, atât de violent impus de Beckett în arsenalul scenografiei filozofice a teatrului absurd, omul contemporan își caută și descoperă sursele, rădăcinile și rostul.

Moran: « larna a fost foarte grea. Avem dreptul la această vară superbă. (...) Începeam să mă pun de acord cu această epocă, să înțeleg ce voia. Alt limbaj. Am sfârșit prin a înțelege acest limbaj, poate « oblic ». (...) Ea (epoca) mi-a cerut să fac raportul. Asta înseamnă că sînt mai liberacum? Nu știu. O să învăț. »

Molloy este un eseu despre creație. Despre diversele nivele ale creației. În fragmentul « despre dansul albinelor », Beckett dă una din cheile romanului, Molloy este aparent criptic. Beckett explică totul limpede cu raționalismul său cartezian inoculat de Sorbona și cu virulenta, cețoasă ironie irlandeză de la Trinity College, unde plutește umbra lui Swift. Molloy este o replică la Ulysses și o replică la ținuturile Lilliput, Brobdnagh și Laputa, căci cei trei mari dublinezi, Swift, Joyce și Beckett, se hărțuiesc, se urmăresc, se caută pe străzile aceluiași oraș labirintic al Ultimei Thule. Jocul identităților este o criptogramă.

Mama Molloy se numește ca și el, Molloy (polițistul insistă mult asupra identității numelui), pentru a nu crea confuzie. Fiul lui Moran se numește Jacques, ca și el, ca să nu creeze confuzie. Are aceeași inteligență mediocră, tot pentru a nu crea confuzie. Își imită instinctiv tatăl.

Youdi afirmă că numai Moran poate duce la bun sfârșit sarcina de a-l găsi pe Molloy și are dreptate, căci Moran se simte adesea invadat de Molloy.

Moran: « Molloy sau Mollose nu era un necunoscut pentru mine. (...) Poate că îl inventasem, vreau să spun că-l găsisem în capul meu. (...) Căci cine ar fi putut să-mi vorbească de Molloy dacă nu eu și cui, dacă nu mie, aș fi putut eu să-i vorbesc? »

Molloy deschide ciclul biologic al personajului într-un soi de amintire-premoniție.

Moll(oy) — lipsit de voință, deficitar fizic și psihic, Molloy șchiopul, imparul (infirmitatea piciorului corespunde dezechilibrului, slăbiciunii, ne-desăvârșitului) este rănit, ca și Iacob, de viziunea lui God(ot). Omul cu pălărie ascuțită și baston. Simbolurile sacre funcționează ireproșabil. Pălăria ascuțită este coroana, cornul Identificării, al puterii, al razei de lumină solară, al iluminării. Bastonul este arma magică a pelerinului mitic, axă a lumii. Imaginea are grandoare și simplitate.

Mor(an) se regăsește în hirsutul, sălbatecul, întunecatul Moll(oy), așa cum Molloy își regăsește groapa originară, cu inocența foetală și senectutea agoniei. Materia interioară, în-formă, misterioasă, inundă scheletul rigid al solidului om social. Moran este detectivul, agentul trimis de o forță imanență în căutarea timpului mitologic și a spațiului interior insondabil. Finalul căutării echivalează cu eliberarea de spaimele și neputințele biologicului, dar și cu inițierea într-un spațiu imprevizibil, spațiul cunoașterii de sine, atât cât e posibil. Ambiguitatea provine din ne-cunoașterea limitelor cercetării. Molloy — terfelitul cu pălăria la butonieră, și Moran — pedantul cu mustața și canotiera terfelite în aventura cu sine, înnoată într-o maree de amănunte pitorești ale unor întâmplări picarești. Umorul, ironia, sarcasmul virulent al privirii asupra «carnii încă mișcătoare» supusă degradării însoțesc omul pe drumul greșelii, al ne-înțelegerii, al crimei față de sine și față de ceilalți.

Celălalt e întotdeauna imaginea convențională a dublului lovit sau ucis, în ambele ipostaze, de Molloy și Moran. Celălalt (Cărbunarul, Omul în noapte) este întotdeauna ne-ajutoratul, cel care strigă ajutor și este răsplătit cu moartea.

Moran îl întâlnește și el pe vigurosul bătrîn (Beckett, riguros la detalii, îi fixează vârsta la 55 de ani) cu păr alb, ochi strălucitori, pălărie ascuțită și baston. Bătrînul îi cere pîine, ca în basme, și Moran îi dă pîine fiului său. Moran va fi absolvit de greșeală. Moran va fi salvat. Va ajunge acasă (deși decrepit), își va regăsi fiul, albinele (deși moarte), găinile (deși sălbătice), și va regăsi camera și va scrie raportul despre sine și despre întunecatul său Molloy.

Moran se identifică treptat cu Molloy pe drumul de întoarcere. După ce trece prin toate aventurile cunoașterii, se regăsește, ca lov (și ca găina lui cenușie), cu bunurile spulberate, cu hainele zdrențuite și corpul, călit prin suferință, redus la imaginea caricaturală, grotescă a vagabondului Molloy.

Semne, imagini, simboluri, motive ale mitologiei comparate circulă savuros într-un cocktail amețitor. Aripa de la piciorul lui Hermes, aripa eliberatoare a visului aerian, a imaginației mișcării în spațiu, se traduce prin recuzita mobilă a bicicletei folosită de ambii protagoniști. Obiectul teatral unifică contrariile într-o fuziune existențială. Cîrja lui Molloy, cîrja lui Moran nu este doar semnul slăbiciunii psiho-fizice. Sensul ei poate fi benefic, căci ea îi ajută să înainteze prin labirintul cunoașterii, dîndu-le, după o credință străveche, lumina spirituală.

Piatra, piatra filozofală, piatra în raport cu sufletul, piatra care cade din cer și se ridică spre cer, piatra brută, simbol al eliberării de natura brută, simbol androgin (ca și Molloy și mama Molloy), piatra care are rol de mediator între cer și pămînt, piatra, pietricica mică, neînsemnată, singură, devine, prin operație matematică, simbol al sufletului colectiv. Paginile prestidigităției cu pietricelele din buzunarele lui Molloy se convertesc în fermecătoare poeme ale magiei numărului. Umorul lui Beckett scînteiază în infinite jerbe. Obiectul teatral fascinează într-o miraculoasă jonglerie a spiritului. Actorul devine ceea ce a fost întotdeauna pe scîndura sacră: ideea pură — Arlechino androgin, diavolul șchiop, nebunul shakespearean, Buster Keaton, misterul sever al numărului metafizic.

Astăzi cred că ar putea număra doi, trei și chiar patru actori. Căci numărul unu duce inevitabil spre careul magic al pietrelor de supt. Beckett se amuză «matematicizînd» o replică la paradoxul lui Lewis Carroll. Actorul care va juca Molloy și Moran va fi un Ariel, un Puck al zborului materiei care îl înlănțuie pe Caliban. Actorul care îl va interpreta pe Molloy — Moran îi va arăta contemporanului său oglinda și îl va învăța să pășească, dincolo de ea, în ținutul Bally-baba, în ținutul minge, sferă, abis, ținutul lui Molloy.

## Cuvintele tăcerii

Îmi pot aminti destul de bine impresiile după prima lectură a unor texte de Beckett. Erau piese pentru teatru și pentru radio. Părea că lipsește ceva, că textul este incomplet, ca și cum autorul n-ar fi vrut să se dezvăluie mai mult. Ca și cum textul esențial ar fi fost altundeva. Orgoliul autorului care vrea să-și păstreze « anonimatul », « mitul personal », îngropînd cheia cifrului cît mai adînc în straturile Memoriei?

Ceea ce îmi apare cu claritate acum este faptul că există la Beckett un text lipsă, textul format de *cuvintele tăcerii*. În *Embers* (*Cenușă*), piesă scrisă special pentru BBC, sau într-o piesă pentru televiziune ca *Spune, Joe*, regăsesc intenția de a exprima tăcerea ca element esențial al existenței personajelor. « A exprima tăcerea? » La prima vedere s-ar zice că e un nonsens, mai ales că e vorba de o piesă de teatru. Se observă însă că la Beckett tăcerea e un teritoriu dinspre care pleacă personajele și nu la care ajung în final. În *No man's land*, Harold Pinter propune poate cea mai spectaculoasă cădere a tăcerii peste personaje, o cortină care șterge cuvintele ca valorile scrisul pe nisip. Un personaj, Hirst, în finalul piesei — o lungă și fragmentată rememorare — propune schimbarea subiectului pentru *ultima dată* ceea ce înseamnă tăcerea absolută. Deși, de jur împrejur, lumea există, personajele sînt pierdute în imensitatea acestui pămînt al nimănui care este tăcerea. Căci subiectul a fost schimbat ultima dată.

Pentru Beckett, însă, recuperarea istoriei din tainele tăcerii este modalitatea prin care « inexprimabilul » se află la granița cu « exprimabilul ». Granița presupune, poate presupune un pămînt al nimănui din care se nasc și unde sînt îngropați soldații vorbelor. Henry, în *Embers*, la malul mării, încearcă să se familiarizeze cu zgomotele. Vorbește. Invocă zgomote ca un magician. Și ele se produc. Evocă povești, ca în Șeherezada celor o mie și una de nopți. Timpul devine însă din ce în ce mai primejdios. Fiecare silabă rostită înseamnă o secundă. Cine o cîștigă? Cui îi folosește?

« Povești, povești, ani întregi de povești, pînă cînd simt nevoia cuiva, să fie cu mine, oricine, un străin, să-l vorbesc, să-mi imaginez că mă aude, ani și ani, acum, cineva, care . . . m-a cunoscut, atunci, oricine, să fie cu mine, să-mi imaginez că mă aude, ce sînt, acum. (Pauză) Nici asta n-are rost. (Pauză) Nici atunci. (Pauză) Încerc din nou. (Pauză) Lume albă, nici un sunet. (Pauză) ».

Este un efort continuu de a determina singurătatea, de a-i stabili granițele. După o existență ca oricare alta, Krapp (*Krapp's Last Tape — Ultima bandă a lui Krapp*) reiterează parcă mitul păsării renăscute din propria cenușă. Cenușa anilor, a vorbelor, a sunetelor. Krapp, ca și Joe din *Spune, Joe*, ascultă tot timpul. Fie că recurge la un mijloc mecanic sau la propria voce, personajul beckettian merge pe nisipurile mișcătoare ale realității vorbelor peste care se suprapune realitatea imaginației sale. O stranie tensiune se creează între două lumi sonore și la fel de fictive — vorbele și imaginația. « Renașterea » lui Krapp, însă, se eclipsează progresiv, căci istoria sa personală arată ca o hartă din care lipsesc porțiuni însemnate. Ce poate spune despre aceasta?



În fața asaltului ritmic al vorbelor, când mai puternic, când mai slab, personajul beckettian reacționează printr-o lentă acomodare cu paradoxala sa situație: pentru a spune ceva trebuie să tacă sau să repete fragmente de istorie trăită, adică de text. Vocea feminină îl somează pe Joe (*Spune, Joe*) să intervină, să spargă învelișul muțeniei pentru a confirma sau aprecia ce îi spune. Îl somează să vină din tăcere. Tot ceea ce, poate, se obține este, pe planul imaginației, incontrollabil. Vocea îl somează pe Joe, după ce a ascultat « povestea », să-și imagineze. Textul lipsă, text creat în imaginația lui Joe, nu capătă înveliș sonor. Nerostit, el nu există decât dincolo, în lumea « inexprimabilului ».

Un mare text lipsă « apare » în *Așteptându-l pe Godot*. Întreaga piesă este nu un text căruia îi lipsește codul, principiul descifrator, ci este chiar acest principiu care nu are unde să fie aplicat, nu are un text pe care să-l descifreze. Textul lipsă permite jocul imaginației. Situația paradoxală în care sînt puse personajele este aceeași cu a spectatorului. Ne imaginăm. Cu vorbe și nu prin tăcere. Aparent, în tăcere, sînt permise toate posibilitățile. Imaginarea, însă, nu este o tăcere prelungită. Este exprimabilă. Cuvintele tăcerii nu sînt aceleași cu cele ale imaginației, tot astfel cum « inexprimabilul » nu apare în același fel cu « exprimabilul ».

Imaginația poate funcționa urmînd principiul asemănării, tendință naturală a modului uman de manifestare. Un model vechi, semnificativ pentru felul cum sînt aseamuite textele tăcerii și ale imaginației, îl aflăm la Giambattista della Porta (1586) care, pornind de la zoomorfismul aristotelic, stabilea un sistem imaginativ-apreciativ format din trei elemente referitoare la asemănările dintre oameni și animale și la trăsăturile lor comportamentale corespondente. Fizlognomoniștii lucrau, deci, cu două « texte » pe care le suprapuneau pentru a elucida misterul comportamentului uman. Întrucît « anamorfoza umanului » este redusă aici la un simplu element de asemănare, ea ne apare simplificatoare și operînd într-o zonă restrînsă. Tablourile anamorfotice pe care le creează Beckett nu pot fi reduse, din punct de vedere al suprapunerii celor două « texte », la acest principiu de asemănare. Mai degrabă interesează, cred, apropierea de sistemul anamorfozelor catoprice despre care relatează Baltrušaitis: « Aceste compoziții mari permit o multiplicare a elementelor. Locul reflexiei modificîndu-se în raport cu deplasarea punctului de vizionare, în jurul aceluiasi cilindru pot fi pictate mai multe imagini. Rețele, care se îmbină și care conțin fiecare o reprezentare independentă, proiectează succesiv, pe măsură ce înalțează, figuri diferite ».

Din punct de vedere practic, textul beckettian, piesele de teatru, există ca o realitate scris-sonoră îndubitabilă. Ea este, însă, permanent subminată de o rețea, invizibilă adesea, alteori marcată scriptic, a cuvintelor tăcerii, semnele unui text lipsă pe care personajul îl suportă în fața noastră. Lectura unor piese ca *Așteptându-l pe Godot*, *Sfîrșit de partidă* sau *Ultima bandă a lui Krapp*, *Cenușă*, *Spune, Joe*, determină schimbarea « locului reflexiei ». De aici, suita de imagini complet deosebite unele de altele pe care exegeza textului nu conține să le înregistreze.

Impulsul sau voința imaginativă a autorului, centrul emanator al acestei surde înfruntări între scris și tăcut nu refuză sensul. Rostirea repetată a corpului sonor al cuvîntului duce, cum se știe, la neperceperea sensului. În cuvînt, însă, e și « viață și moarte ». Beckett nu repetă niciodată îndestul cuvintele pentru a distruge complet sensul, pentru a înclina balanța rostirii în favoarea tăcerii. Creează « cuvinte » pentru tăcere care poate fi mai « productivă » decât « inexprimabilul ». Un text absurd al acestui autor de teatru « absurd » ar arăta alb dar cu semne de punctuație.

Nu l-a scris niciodată.

BECKETT

## RĂSUFLARE

CORTINA

1. Lumină slabă pe scenă unde sînt împrăstiate tot felul de gunoaie. Durează cam cinci secunde.

2. Strigăt slab și scurt și imediat inspirația și ușoara creștere a luminii atingînd împreună intensitatea maximă în aproape zece secunde. Liniște care durează cam cinci secunde.

3. Expirație și ușoară descreștere a luminii atingînd împreună intensitatea minimă (lumina ca la 1) în aproape zece secunde și imediat strigătul ca mai înainte. Liniște care durează cam cinci secunde.

CORTINA

GUNOIUL

Nimic pe verticală, toate zac împrăstiate pe scenă.

STRIGĂTUL

Un scurt fragment imprimat cu un scîncet de copil nou născut. Este important ca cele două strigăte să fie identice, mai puternice și mai slabe în intensitate, strict sincronizate cu lumina și răsuflarea.

RĂSUFLAREA

Imprimare amplificată.

LUMINA MAXIMĂ:

Fără strălucire. Dacă 0 = întuneric și 10 = strălucire, lumina ar trebui să oscileze de la trei pînă la șase și înapoi.



Secvență din spectacolul *From It's Beginning to It's End*, antologie beckettiană de John Calder, în regia lui Alan Schneider



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

**PREZENTAREA TEHNICĂ  
SANDA GUSTI**

## Secolul 20

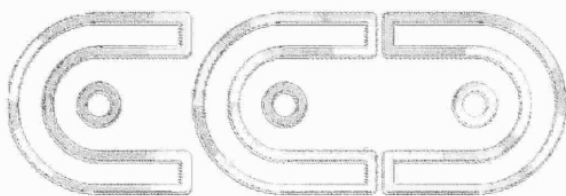
nr. 10-11-12 • 1985

**REDACȚIA: CALEA VIC-  
TORIEI 115, TEL. 50.64.35  
ADMINISTRAȚIA: CALEA  
VICTORIEI 115, TEL 50.74.96  
BUCUREȘTI**

Lei 51

43 804





Scanare și prelucrare digitală



CM

de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

